LEHRBUCH

DER

HARMONIE

PRAKTISCHE ANLEITUNG

ZU DEN STUDIEN IN DERSELBEN.

ZUNÄCHST FÜR DAS

CONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG

BEARBEITET VON

ERNST FRIEDRICH RICHTER,

UNIVERSITÄTS-MUSIKDIRECTOR, ORGANIST ZU ST. NICOLAI UND LEHRER AM CONSERVATORIUM DER MUSIK.

SIEBENTE AUFLAGE.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1868.



Lehrbuch der Harmonie.



Lehrbuch

der

HARMONIE.

Praktische Anleitung

zu den Studien in derselben,

zunächst

für das Conservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter,

Universitäts-Musikdirector, Organist zu St. Nicolai und Lehrer am
Conservatorium der Musik.

Siebente Auflage.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1868.

Das Recht der Uebersetzung in englischer und französischer Sprache bleibt vorbehalten.

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Die nächste Veranlassung zur Herausgabe dieser Harmonielehre ist auf dem Titel angegeben. Es galt, bei dem praktischen Studiengang in der Theorie der Musik den Schülern ein Hilfsmittel zur Erläuterung der vorgetragenen Lehrsätze und zur Wiederholung derselben in die Hände zu geben. Die Eigenschaften eines solchen Hilfsbuches glaubte der Verfasser darin zu finden: *es müsse dasselbe das Wesentlichste, Grundzügliche der musikalischen Theorie in kurzgefasster, aber möglichst vollständiger Weise enthalten; es müsse diese Grundzüge stets mit Hinweis und Anleitung zur praktischen Ausführung geben, um für spätere Compositionsversuche zu befähigen.*

Das Buch enthält keine wissenschaftlich-theoretische Abhandlung über Harmonik, sondern ist, wenn es sich auch insoweit wie jede Harmonielehre auf eine feste Grundlage stützt, nur dem *praktischen* Zwecke gewidmet, der auf abstract-wissenschaftlichem Wege bei jetzt vorhandenen spärlichen Mitteln sehr schwer zu erreichen sein dürfte.

Man hat zwar von jeher gern nach mathematischer Bestimmtheit der musikalischen Regeln gefragt, und besonders ist es die Jugend, die oppositionell dem Autoritätsglauben gesinnt, gern Alles so klar haben möchte, dass kein Zweifel möglich sei, so sehr wie sie sich auf der andern Seite scheut, das blühende Leben der Kunst durch das anatomische Messer kennen und verstehen zu lernen; und es ist nicht zu leugnen, dass sich in dieser Beziehung eine Lücke

in der musikalischen Literatur findet, die auszufüllen noch Niemandem vollständig gelungen ist. Alle Versuche der Art sind bis jetzt nicht im Stande gewesen, ein wirklich haltbares wissenschaftlich-musikalisches System, nach welchem durch ein Grundprincip alle Erscheinungen im musikalischen Gebiete als stets nothwendige Folgerungen sich dargestellt finden, zu schaffen, und was Philosophen, Mathematiker, Physiker hierin geleistet haben, ist zwar beachtenswerth, aber theils zu sehr vereinzelt, als dass sich zur Vollendung des Ganzen die Mittelglieder so leicht finden liessen, theils zu abstract, weniger der Musik selbst, als andern Zwecken dienend, und bei allem in ihm sich zeigenden Verständniss musikalischer Dinge doch das eigentlich Musikalische, worum es sich bei dem Musiker doch zunächst handelt, wenig berücksichtigend. Was aber in musikalischen Lehrbüchern von wissenschaftlicher Begründung niedergelegt ist, hat sich bisher nicht bewährt, weil es theils als Benutzung einzelner gelehrter Forschungen ebenso wenig im Stande war, ein in sich abgeschlossenes System mit zweifellosen Folgerungen zu schaffen, theils als phantastisches Gebilde aller wissenschaftlichen Grundlage entbehrte.

Es mag hier erlaubt sein, auf ein Werk hinzuweisen, welches im Stande sein dürfte, eine fühlbare Lücke auszufüllen; es ist dies: Die Natur der Harmonik und Metrik von *M. Hauptmann.*

Doch recht betrachtet, ist diese Lücke nur dem reifern und gebildeten Musiker, der sich gern mit Theorie beschäftigt, fühlbar, dem angehenden Musiker jedoch nicht so nachtheilig, dass seine nächste Ausbildung darunter zu leiden hätte, und jene oben angedeutete Zweifelsucht dürfte wohl in gewissem Grade jenem kindlichen Verfahren gleichzuachten sein, welches aus übergrosser Wissbegierde durch Fragen, die selten dem Stande der Ausbildung des Fragers nach verständlich genug beantwortet werden können, auf den Urgrund aller Dinge kommen möchte. Der angehende Musiker

hat seine ganze Kraft auf die technische Ausbildung zu richten, weil es ihm Zeit und Mühe genug kosten wird, den Standpunkt zu erreichen, von wo aus er mit grösserer Leichtigkeit der eigentlichen Künstlerschaft entgegengehen kann. Hier gilt es nicht, zu fragen Warum, es gilt zunächst das Wie, es gilt, die Nothwendigkeit gewisser Grundsätze aus der Erfahrung, aus den besten Mustern zu begreifen, nicht zu berechnen; später wird es Zeit sein, wenn Bildung, Kenntnisse, Befähigung und Beruf es fordern, das Warum zu ermitteln, uud alle aus der Erfahrung erlangten Kenntnisse werden nicht zu verachtende Hilfsmittel sein, auch die musikalischen Naturgesetze aufzufinden.

Diesen praktischen Zweck vor Augen war der Verfasser bemüht, die Darstellung der Harmonie und der Beobachtungs- und Erfahrungssätze in einfacher und klarer Weise zu geben, und da er das Buch zum Studium bestimmte, die in ihm etwa enthaltenen Wahrheiten durch sich selbst wirken zu lassen, ohne ihnen durch ein besonders gelehrtes Gewand oder eine gewinnende Form einen weiten Leserkreis verschaffen zu wollen. Es enthält die Harmonielehre vollständig mit Andeutungen einer rationellen Methode, Uebungen zur Befestigung des Ganzen und zur gewandten Ausführung aller harmonischen Grundsätze zu machen. Diese Uebungen reichen bis zu dem Beginn der contrapunktischen Studien; die Lehre des Contrapunktes selbst aber soll in einem spätern Bande in gleicher Weise folgen.

Schliesslich noch ein Wort zu dem Kunstjünger, ein ernstes zwar, aber ein wohlgemeintes.

Es gilt ein fernliegendes Ziel zu erreichen, es ist dies die wirkliche Kunstleistung. Hierzu ist eine angestrengte, ausdauernde Thätigkeit nöthig, die musikalischen Grundsätze zu erfassen, das Gewonnene und Erkannte zu lebensfähigen Gebilden zu gestalten. Diejenigen werden sich bitter täuschen, die, erfüllt von den Werken unserer grossen Meister, begabt

mit poetischem Gemüth, wähnen, die Blüthen brechen zu können, ohne die technischen Hilfsmittel gründlich kennen und erproben zu lernen, die in dem Wahne stehen, die Weihe der Schönheit, die sich über das Kunstwerk ausbreitet, leide unter der Zergliederung des Stoffes, oder die ersten naturgemässen Bildungen des letzten könnten niemals sich zu jener nothwendigen Schönheit entwickeln. Kein Talent hat sich je ohne gründliche Kenntnisse (die zu erlangen ihm freilich leichter wurde, als dem Minderbegabten) zu jener Höhe geschwungen, auf welcher allein die Kunstleistungen gedeihen. Ausübung ohne Bewusstsein ist nicht Künstlerschaft, sie ist nur die Wirkung des Instinkts, welche immer den Mangel einer vollständigen Ausbildung fühlbar machen wird. Der geistreiche Gedanke kann der Form nicht entbehren, und sie ist es, die erkannt und erlernt werden muss. Giebt sich dieselbe zwar oft mit der Erfindung von selbst, so gilt es bei der Musik mehr als anderswo, den Gedanken gleichsam logisch zu zergliedern, zu neuen Gestalten umzubilden, zu verwandeln auf die mannigfaltigste Art. Die Kenntniss dieser Dinge und die Geschicklichkeit im Gebrauch derselben muss auch der Talentvolle erlernen, und es kann dieselbe nur dadurch erreicht werden, dass man bemüht ist, die musikalischen Gesetze und das, was Andere bereits längst vorher gefunden haben, zu erkennen und es nach- und fortzubilden zu versuchen. Ernste, anhaltende Thätigkeit und vor allem eine rationelle Methode zur Entwicklung der Reife, zur Bildung lebensfähiger Kunstwerke wird bei musikalischer Befähigung sicher zum Ziele führen.

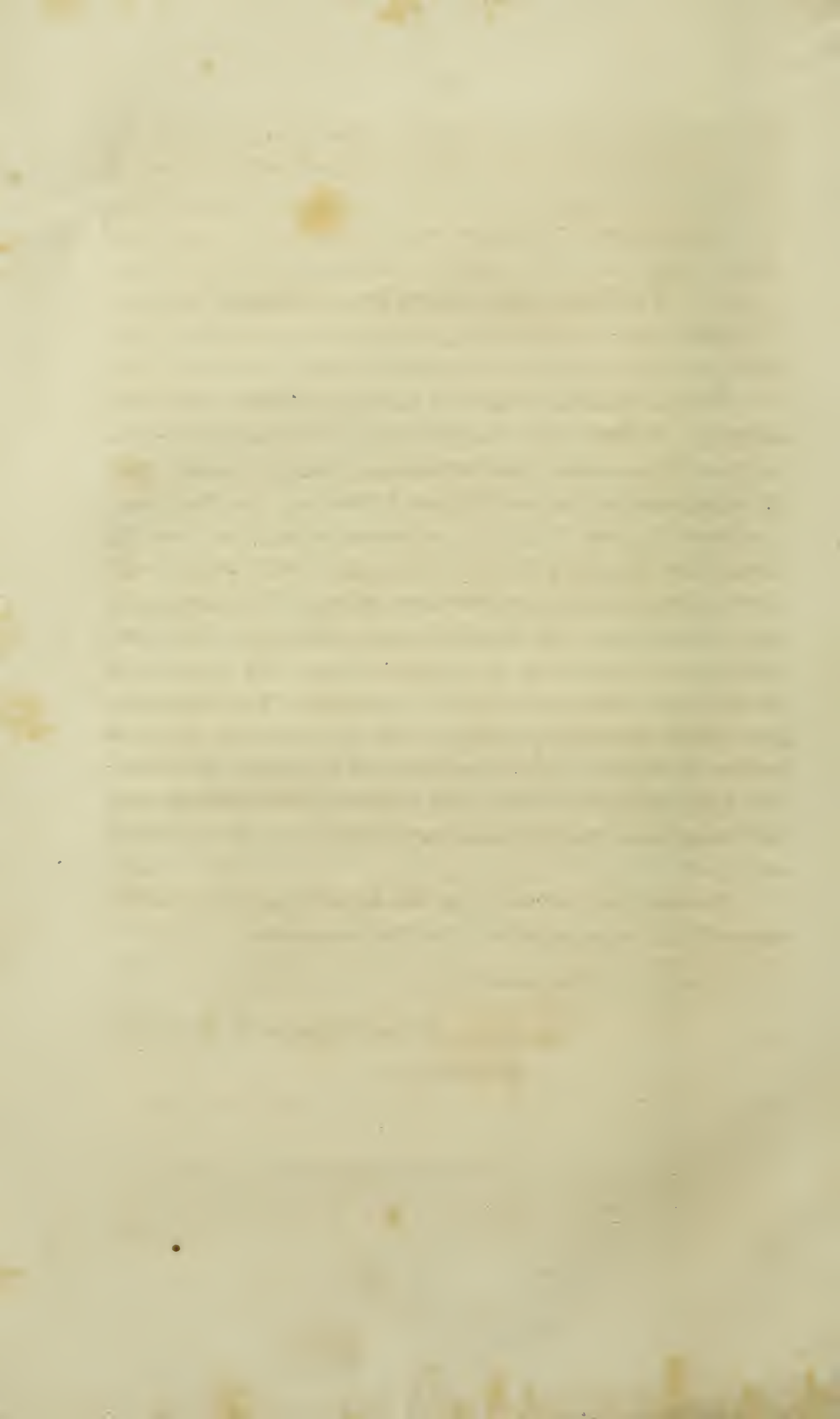
Vorwort zur siebenten Auflage.

Die methodische Folge der Lehrgegenstände ist in den bisherigen Auflagen der Harmonielehre beibehalten worden. Zu einer Veränderung fand ich um so weniger Veranlassung, als, abgesehen von meiner eigenen Erfahrung, das Buch auch in weitern Kreisen brauchbar gefunden worden ist, wie die schnell sich folgenden Auflagen beweisen. Wie ich aber bestrebt gewesen bin, bei jeder neuen Auflage Verbesserungen und Vermehrungen der Aufgaben und erklärenden Sätze anzubringen, so ist auch in der gegenwärtigen viel Sorgfalt auf die Revision verwendet worden. Wesentliche Veränderungen aber enthält diese neue Auflage nicht, so dass neben ihr auch frühere Auflagen — mit Ausschluss der ersten bis dritten — aber namentlich die sechste sehr wohl zu gebrauchen ist, was in Lehranstalten, wo das Buch eingeführt ist, von vielem Nutzen sein dürfte.

Es bleibt mir nur übrig für die freundliche Anerkennung meiner Bestrebungen meinen Dank auszusprechen.

Leipzig, im December 1867.

Ernst Friedrich Richter.



Inhaltsverzeichniss.

EINLEITUNG.

Von den Elementarkenntnissen, welche die allgemeine Musiklehre vorträgt und deren Bekanntschaft beim Beginn der harmonischen Studien vorausgesetzt werden muss, soll der mit denselben in nächster Beziehung stehende Theil, die Intervallenlehre, in kurzer und gedrängter Weise vorläufig abgehandelt werden.

Intervallenlehre.

Intervall, Zwischenraum nennt man das Verhältniss, in welchem ein Ton zu einem andern in Bezug auf Entfernung steht.

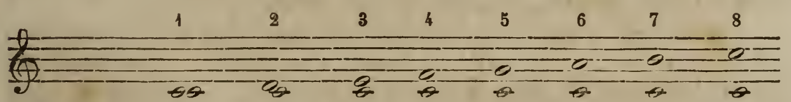
Die Grösse der Entfernung wird zunächst nach der Zahl der Stufen, auf welchen zwei Töne zu einander sich befinden, bestimmt, und zwar in der Regel so, dass man den untersten Ton als auf der ersten Stufe stehend annimmt, den höhern nach der Zahl der dazwischen liegenden diatonischen Stufen bestimmt.

Anmerkung. Unter diatonischen Stufen versteht man die Reihe oder Folge von Tönen, wie sie die Tonleiter irgend einer Dur- oder Molltonart darstellt.

Nehmen wir z. B. *g* als tiefen Ton und auf der ersten Stufe liegend an, so wird das höher liegende *a* auf der zweiten, das noch höher liegende *e* auf der sechsten Stufe sich befinden:

u. s. w.

Die so sich ergebende Stufenzahl wird auf folgende Weise ausgedrückt:



Unisonus
Einklang) oder Prime. Sekunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Oktave.

In der Regel zählt man blos bis zur Oktave und beginnt bei den über der Oktave liegenden Tönen die Reihe wieder, und so fort bei jeder neu beginnenden Oktave, so dass also die neunte Stufe zur Sekunde, die zehnte zur Terz, die elfte zur Quarte u. s. w., ebenso die fünfzehnte wieder zur Oktave, die sechszehnte wieder zur Sekunde wird.

Gründe jedoch, die in der Harmonielehre und in der Theorie überhaupt ihre Erklärung finden, geben mitunter Veranlassung, Töne, die über der Oktave liegen, nach ihrer wirklichen Stufenzahl zu benennen. Die Reihe der Intervalle wird daher von der Oktave an folgende doppelte Benennung erhalten:

Oktave. None. Decime. Undecime. Duodecime. Terzdecime. Quartdecime. Quintdecime.

Sekunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Oktave.

Grössere Entfernungen zweier Töne werden einfach auf ihr Verhältniss in der tiefern Oktave reducirt.

Nähere Bestimmung der Intervalle.

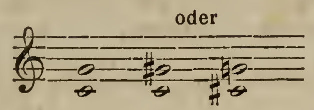
Man sieht leicht, dass die obige Darstellung der Intervalle sich auf die diatonische C-Durtonleiter gründet, und dass die Verhältnisse der zwischen derselben liegenden Töne dabei nicht berührt sind. Ebenso ist die Begründung derselben sämmtlich von dem ersten Tone der diatonischen Tonleiter angenommen, während es denkbar ist, dass jeder beliebige Ton der Tonleiter als unterer angenommen werden kann, wodurch sowohl die Stufenzahlen sich ändern, als auch in diesen selbst sich kleine Verschiedenheiten zeigen würden.

Um in diesen mannigfaltigen Verschiedenheiten einen klaren Ueberblick zu gewinnen, mag man sich folgende Grundsätze merken:

Die oben gezeigte Reihe der Intervalle, wobei der untere Ton als der erste Ton der Durtonleiter, die Reihe selbst diese bildet, dient zur Grundlage aller Intervallbestimmung. Man nennt diese Intervalle sämmtlich **gross,** einige davon **rein.**

Jede chromatische Veränderung dieser Töne, des obern sowohl, wie des untern, verändert ihre Stufenzahl, also auch ihre Benennung nicht, sondern macht nur eine nähere Bestimmung derselben nöthig.

So wird, wenn z. B. zur Quinte $\substack{g\\c}$ irgend ein Kreuz hinzugefügt wird, dieselbe immer Quinte bleiben, nur eine nähere Bestimmung nöthig machen, da sie offenbar eine andere Quinte geworden ist, als sie ursprünglich war.



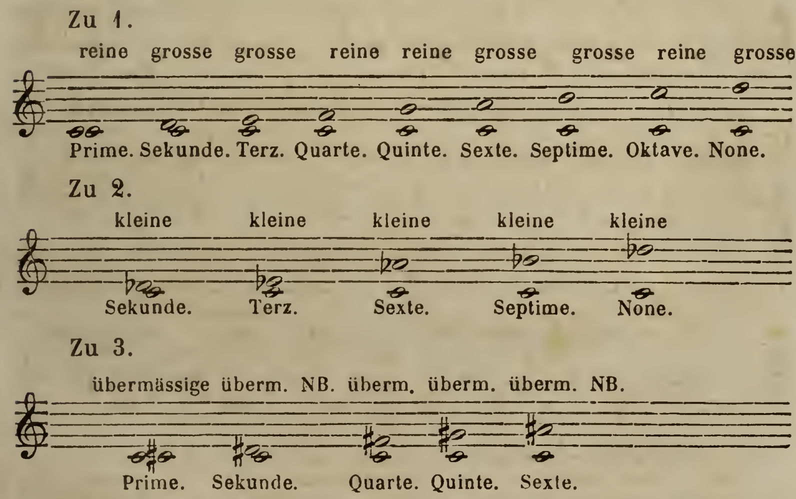
Da nun solche Veränderungen der Intervalle durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung derselben entstehen, bedient man sich folgender verschiedenen und dieselben näher bezeichnenden Benennung:

1. Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen, Nonen, die aus der Durtonleiter bei angenommenem ersten Ton derselben als unterem entstehen, nennt man **gross**; Primen, Quarten, Quinten, Oktaven **rein.**

2. Erniedrigt man den obern Ton der grossen Intervalle um eine kleine halbe Stufe, so entstehen kleine Intervalle.

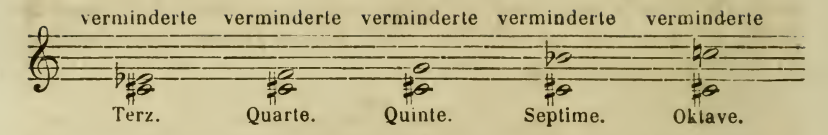
3. Erhöht man den obern Ton der grossen und reinen Intervalle um eine kleine halbe Stufe, so entstehen übermässige Intervalle.

4. Erhöht man den untern Ton der meisten reinen und kleinen Intervalle um eine kleine halbe Stufe, so entstehen verminderte Intervalle.



NB. Uebermässige Terzen, Septimen und Nonen kommen in harmonischen Verhältnissen nicht vor. Uebermässige Oktaven sind wie übermässige Primen zu betrachten.

Zu 4.



Anmerkung. Verminderte Primen, Sekunden, Sexten, Nonen sind harmonisch undenkbar, wenn sie auch in melodischen Verhältnissen, d. h. in Bezug auf fortschreitende Intervalle, nicht auf gleichzeitig erklingende, gedacht werden können.

Bemerkung zu der Bildung der verminderten Intervalle.

Der Grund, warum bei Bildung der verminderten Intervalle der untere Ton derselben erhöht worden ist, da doch ein gleiches Intervall entstehen würde, wenn der obere Ton erniedrigt wird, liegt in den eigenthümlichen Umkehrungsverhältnissen sämmtlicher Intervalle, wovon weiter unten gesprochen werden soll.

Uebersicht und Zusammenstellung der gebräuchlichsten Intervalle.

Primen: reine, übermässige. Sekunden: grosse, kleine, übermässige.

Terzen: grosse, kleine, verminderte. Quarten: reine, übermässige, verminderte.

Quinten: reine, übermässige, verminderte. Sexten: grosse, kleine, übermässige.

Septimen: grosse, kleine, vermind. Oktaven: reine, vermind. Nonen: grosse, kleine

Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen.

Wenn man in der Musik von consonirenden und dissonirenden Intervallen spricht, versteht man darunter nicht wohl- oder übelklingende, was beide Worte auch wohl ausdrücken können, sondern unter den ersten solche, die in reinem, befriedigendem Verhältnisse, welches einer weiteren bestimmten Beziehung zu andern Intervallen nicht bedarf, stehen; unter den letzten solche, die auf eine weitere Folge bestimmt hindeuten und ohne dieselbe keinen befriedigenden Sinn geben würden.

Consonanzen sind sämmtliche rein genannte Intervalle, dann die grossen und kleinen Terzen und Sexten.

Die ersten werden auch vollkommene Consonanzen, die letzten unvollkommene genannt.

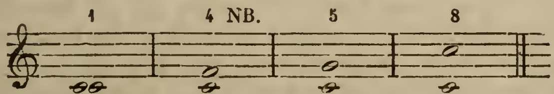
Dissonanzen sind die grosse und kleine Sekunde, grosse und kleine Septime, und sämmtliche übermässige und verminderte Intervalle.

Hiernach ergiebt sich folgende Uebersicht:

I. Consonanzen.

a. Vollkommene.

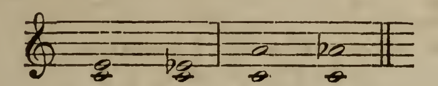
Die reine Prime, reine Quarte, reine Quinte, reine Oktave.



NB. Ueber das eigenthümliche Verhältniss der Quarte erfolgt später in der Harmonielehre weitere Erklärung.

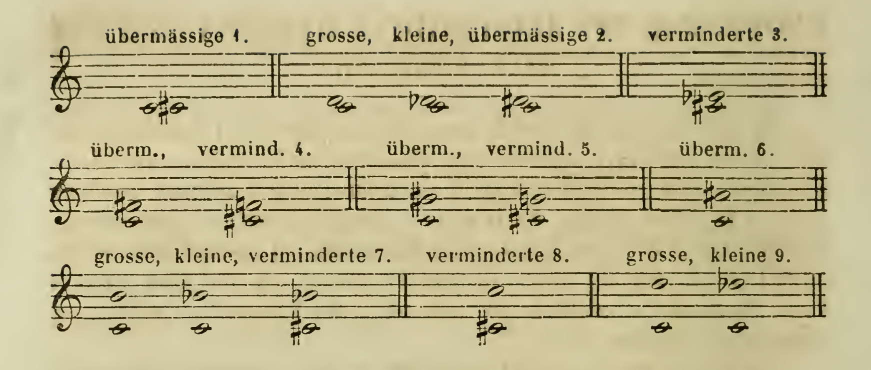
b. Unvollkommene.

Die grosse und kleine Terz, die grosse und kleine Sexte.



II. Dissonanzen.

Die übermässige Prime, die grosse, kleine und übermässige Sekunde, die verminderte Terz, die übermässige und verminderte Quarte, die übermässige und verminderte Quinte, die übermässige Sexte, die grosse, kleine und verminderte Septime, die verminderte Oktave, die grosse und kleine None.



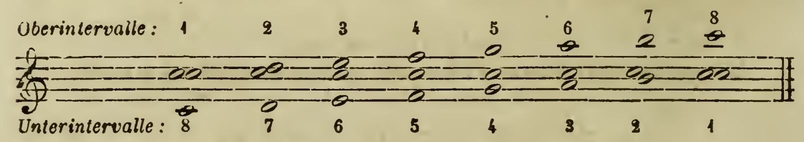
Versetzung (Umkehrung) der Intervalle.

Wie schon oben angedeutet wurde, geht man bei Bestimmung der Intervalle in der Regel von dem untern Tone aus. Hat man jedoch Gründe, das Verhältniss zweier Töne von dem obern Tone aus zu bestimmen, so nennt man die gefundenen: Unterintervalle.

So ist z. B. *d* von *g* die Quinte, *g* aber von *d* die Unterquinte. Man sieht leicht, dass sich hierdurch das Intervall nicht verändern kann.

Anders jedoch wird es, wenn das obere Intervall unter den ursprünglich tiefern Ton versetzt wird. Da auf diese Versetzung in verschiedenen Compositionsarten besonders Rücksicht genommen wird, mag hier eine Erklärung derselben erfolgen.

Die diatonische Durtonleiter wird sich durch diese Versetzung folgender Weise gestalten:



Es ergeben sich also folgende Zahlenreihen:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

das heisst: aus der Prime wird durch die Versetzung eine Oktave, aus der Sekunde eine Septime, u. s. w.

Bildet die Versetzung der Durtonleiter die Grundlage, so wird für alle Zwischenintervalle Folgendes zu merken sein.

1. Alle **reinen** Intervalle bleiben bei der Versetzung in die Oktave **rein.**

2. Alle **grossen** Intervalle werden **klein,** alle **kleinen gross,** die **übermässigen vermindert** und die **verminderten übermässig.**

In folgender Tabelle sind alle Versetzungen übersichtlich dargestellt:



Eine genaue, sichere Kenntniss dieser wesentlichen Versetzung der Intervalle ist nicht allein für die Uebungen im doppelten Contra–

punkt wichtig, sondern erleichtert schon bei einfacher harmonischer Struktur Verständniss und Einsicht in dieselbe vorzüglich, weswegen das Studium derselben dringend zu empfehlen ist.

Hier mögen noch einige Bemerkungen folgen.

Der Grund, warum in der ersten Intervallentabelle (S. 4) alle *verminderten* Intervalle dadurch gebildet wurden, dass der untere Ton um eine kleine halbe Stufe erhöht, und nicht dadurch, dass der obere erniedrigt wurde, ist aus obiger Versetzungstabelle klar zu sehen. Da die verminderten Intervalle aus den übermässigen durch die Versetzung in die Oktave entstehen, so kommt diese Bildung von selbst. Z. B. die übermässige Quarte muss nothwendig folgende verminderte Quinte ergeben:

Ebenso gehört die *reine* Quarte ursprünglich zu den Consonanzen, da sie sich durch die Versetzung in die *reine* Quinte verwandelt, ebenso wie die reine Quinte nur die reine Quarte erzeugen kann, und überhaupt niemals aus einer Consonanz durch Versetzung in die Oktave eine Dissonanz entsteht. Es geschieht desshalb hier Erwähnung, weil in besondern Fällen, die später erwähnt werden, die Quarte eine ähnliche Berücksichtigung verlangt, wie manche Dissonanz, was in frühern Zeiten manche Theoretiker veranlasste, sie kurzweg für eine Dissonanz zu erklären.

Ebenso wird klar sein, dass die übermässige Oktave, so wie die Nonen nicht versetzt werden können, da sie nie *Unterintervalle* werden können.

Andere Versetzungsarten, wie in die Decime und Duodecime, die ganz verschiedene Resultate liefern, können hier übergangen werden, da sie auf unsere nächsten Studien keinen Einfluss üben.

Da eine vollständige und sichere Kenntniss aller Intervalle zu den folgenden harmonischen Studien unentbehrlich ist, so wird sowohl eine schriftliche Uebung derselben, wie mündliche Lösung aufgegebener Intervalle die richtige Vorstellung derselben sehr erleichtern, welche Uebungen wiederholt anzustellen sind.

HARMONIELEHRE.

Die aus verschiedenen Intervallen nach gewissen Grundprincipien zusammengesetzten gleichzeitigen Tonverbindungen nennt man im Allgemeinen: Harmonien, Akkorde.

Die Harmonielehre weist die Gattungen und Arten der Akkorde nach und zeigt ihre natürliche Behandlung. Diese besteht in der rechten, naturgemässen Verbindung der Akkorde unter einander, d. h. in dem Uebergang, der Auflösung, der Verschmelzung eines Akkordes in und mit dem folgenden.

I. Abtheilung.

Die Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Akkorde.

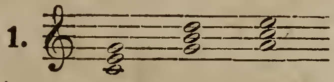
Unter den verschiedenartigen Akkorden, die zur harmonischen Grundlage einer Composition dienen können, kann man leicht solche, die selbstständig ohne eine bestimmte Beziehung zu andern sich darstellen, unterscheiden von denen, die auf eine Verbindung mit andern Akkorden deutlich hinweisen, daher nicht selbstständig sind.

Zu den ersten gehören die meisten Dreiklänge, zu den letzten die Septimenakkorde. Beide Arten bilden die Grundharmonien, von welchen alle übrigen Akkorde abgeleitet werden.

Erstes Kapitel.

Die Dreiklänge der Durtonleiter.

Ein Dreiklang wird durch eine Zusammenstellung dreier verschiedener Töne gebildet. Der unterste derselben wird Grundton genannt, zu welchem dessen Terz und Quinte hinzugefügt ist, z. B.

1. 

Diese Dreiklänge, von *c*, *g* und *a* gebildet, zeigen jedoch noch einen Unterschied in ihren Intervallen. Während die Dreiklänge von *c* und *g* hier durch grosse Terzen und reine Quinten gebildet sind, enthält der Dreiklang von *a* eine kleine Terz und reine Quinte.

Ein Dreiklang mit grosser Terz und reiner Quinte wird

Durdreiklang,

ein Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quinte

Molldreiklang

genannt.

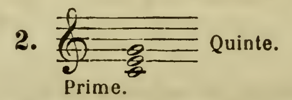
Anmerkung. Die Erklärung anderer Arten von Dreiklängen kann erst weiter unten folgen.

Wie die diatonische Tonleiter den Inhalt einer Tonart ausmacht, und die Grundlage der melodischen Reihen bildet, so werden auch die Dreiklänge, die sich auf die verschiedenen Stufen der Tonleiter gründen, den wesentlichen Theil des harmonischen Inhalts bilden.

Natürlicher Zusammenhang der Dreiklänge einer Tonart.

Der Dreiklang, der auf der ersten Stufe einer Tonart ruht, wird zwar der wichtigste, die Tonart bestimmende sein; mit ihm stehen aber andere in nächster Verbindung, die seine Stellung erläutern.

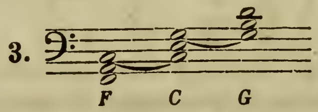
Bei der natürlichen, terzenweisen Darstellung des Dreiklangs zeigt sich die Prime als Grundton, die Quinte als höchster Ton, gleichsam als Spitze desselben.



Anmerkung. Jede weitere Hinzufügung eines neuen Intervalls würde entweder den Akkord verändert oder bereits vorhandene Töne doppelt darstellen.

Der nächste mit diesem in Verbindung stehende Dreiklang muss als ein selbstständiger zwar ausserhalb der Klangmasse desselben liegen, aber sich doch auf einen Ton derselben stützen. Dieser Ton kann nur in den äussern Gränzen des Akkordes zu finden sein, nämlich in *c* und *g*. *G*, welches hier die Quinte ist, wird also den Grundton des zunächst stehenden Dreiklangs bilden, während *c* in gleicher Weise die Spitze, die Quinte des andern, dessen Grundton *F* sein würde, ausmachen wird.

Der Zusammenhang dieser drei Akkorde lässt sich am deutlichsten auf diese Weise darstellen:



Bei diesen drei in engster Verbindung stehenden Akkorden ist besonders zu bemerken, dass ihre Töne die sämmtlichen Töne der Tonleiter enthalten; dass sie die Grundzüge der Tonart bilden, und

dass sie in der Praxis am häufigsten benutzt werden und benutzt werden müssen, wenn die Tonart selbst sich klar und deutlich darstellen soll.

Ihrer Wichtigkeit wegen hat man ihnen auch besondere Namen zugetheilt. Der zuerst gefundene, auf der ersten Stufe der Tonleiter fussende Akkord heisst:

der tonische Dreiklang,

der zweite auf der fünften Stufe:

der Dominant-Dreiklang,

der dritte auf der vierten Stufe:

der Unterdominant-Dreiklang.

Reiht man diese drei Akkorde in die Tonleiter ein, so stellen sie sich so dar:

4.

I IV V

und sie zeigen sich sämmtlich als Durdreiklänge.

Anwendung der gefundenen Harmonien.

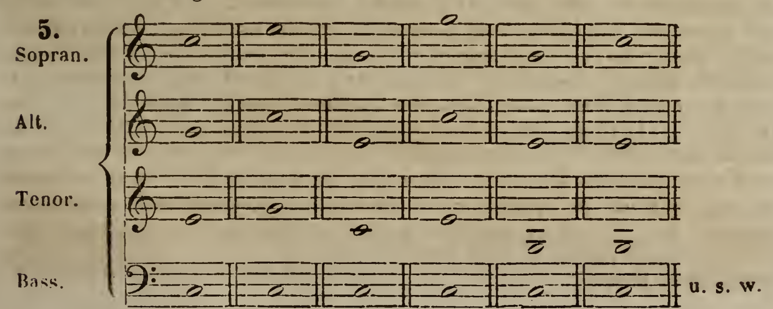
Bei der Anwendung dieser drei Akkorde bedienen wir uns hier, sowie auch bei spätern Akkorden, des vierstimmigen Satzes.

Anmerkung. Die theoretische Akkordverbindung lässt sich zwar dreistimmig in vielfacher Beziehung gut darstellen. Sie würde uns aber von unserm praktischen Ziele länger fern halten und mag deshalb der besondern Darstellung überlassen bleiben. Der vierstimmige Satz wird immer als die Grundlage aller Compositionsarten seine Wichtigkeit behaupten.

Wir betrachten aber jede Harmonie nicht als eine blosse Masse, wie Compositionen für das Pianoforte sie häufig darstellen, sondern vertheilen ihre Bestandtheile unter vier besondere Stimmen.

Die obere Stimme wird Sopran, die unterste Bass, beide zusammen werden die äusseren Stimmen genannt; die zunächst unter dem Sopran liegende Stimme heisst Alt, die über dem Bass befindliche Tenor, beide zusammen heissen Mittelstimmen.

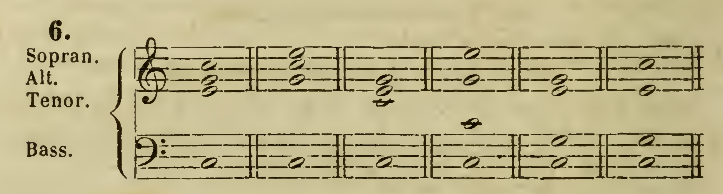
Die partiturmässige Anordnung dieser Stimmen ist folgende, und der Dreiklang wird sich etwa so darstellen lassen:



Für die drei oberen Stimmen bedient man sich besonderer Schlüssel, die ihrem Umfange besser entsprechen, als der oben benutzte Violinschlüssel, und von welchen später gesprochen werden soll.

Für unsere nächsten Uebungen wählen wir der leichtern Uebersicht wegen nicht für jede Stimme ein besonderes Liniensystem, sondern wollen die claviermässige Darstellung der Stimmen benutzen.

Die Stimmenvertheilung in Nr. 5 wird sich so darstellen lassen:



Eine Berücksichtigung dieser verschiedenen Stimmen wird in doppelter Beziehung stattfinden: einmal in Beziehung auf den Fortschritt jeder Stimme für sich allein, dann in ihrem Verhältnisse zu den übrigen Stimmen, welches Beides rein und wohlgebildet sein muss.

Das Resultat dieser beiden Bedingungen nennt man reine Stimmenführung.

Diese Reinheit der Harmonie und ihrer Fortschreitung wird erreicht durch Aufsuchung und Uebung des Natürlichen und Gesetzmässigen der Harmonieverbindung.

Hierdurch entsteht der sogenannte reine Satz, auch strenger Styl genannt, der aus der Natur der Musik selbst hervorgegangene Regeln und Gesetze vorschreibt, deren Beobachtung die sicherste Grundlage für spätere freie Benutzung der Materialien für die Composition bieten wird. Durch Uebungen im reinen Satze wird das Urtheil geschärft, der Sinn für das Wahre und Richtige gebildet und der Geschmack geläutert.

Anmerkung. Insofern jede Composition durch richtigen Gebrauch aller zu Gebote stehenden Mittel und der hierdurch bewirkten Reinheit (hier gleichbedeutend mit naturgemässem Ausdruck) sich darstellen soll, würde der Begriff: reiner Satz im allgemeinen Sinne als sich von selbst verstehend keine weitere Erklärung veranlassen. Im engern Sinne versteht man aber unter reinem Satz noch Etwas, was durch den gleichbedeutenden Ausdruck: strenger Satz, strenger Styl noch näher und besser angedeutet wird, indem diesem der freie Styl entgegengesetzt werden kann, wogegen im wirklichen Sinne kein Gegensatz des reinen Satzes etwa als unreiner Satz anzunehmen ist, da, so häufig der letztere in der That auch vorkommen mag, dieser doch jedenfalls als falsch zu bezeichnen wäre, während der freie Satz seine Begründung der Hauptsache nach doch auf dem Gesetzmässigen des reinen Satzes haben könnte.

Wie oben angedeutet wurde, versteht man unter reinem Satz im engern Sinne einen solchen, der in der naturgemässen Entwickelung aller Tonverhältnisse die wenigsten Abweichungen von dem Gesetzmässigen und nur solche gestattet, die das Wesentliche, Grundzügliche nicht berühren.

Ist hierdurch der Begriff des reinen Satzes im Allgemeinen bestimmt, so sind seine Gränzen noch nicht gezogen; und dies ist gerade ein Punkt, der dem Anfänger um so mehr Schwierigkeiten macht, als die Gränzen von den Theoretikern selbst sehr verschieden bestimmt werden. Diese Schwierigkeit hat viele derselben, namentlich einige neuere, veranlasst, vom reinen Satze, vom strengen Styl gar nicht mehr zu sprechen, überhaupt sogleich mit der Composition zu beginnen und die harmonischen Gesetze an den Zufälligkeiten derselben zu lehren. Ob diese Nachgiebigkeit gegen jugendliche Ungeduld, die sich nicht gern mit dem Abstrakten beschäftigt, diese Richtung auf frühreifes lebendiges Schaffen, ehe das Organische sich zur Schaffensfähigkeit entwickelt hat, wirklich Reifes zu Wege bringen kann, soll hier nicht weiter untersucht werden.

Mögen Diejenigen, die den Ansichten dieses Buches folgen und ihre Studien ihnen gemäss machen, sowie Alle, die eine strenge Schule durchzumachen haben, überzeugt sein, dass durch Das, was ihnen verboten wird, ihre Freiheit für zukünftiges Schaffen keineswegs verloren gehen, sondern sich auf naturgemässer Grundlage um so voller, lebenskräftiger entfalten wird. Die wirkliche Meisterschaft hat sich immer in der Beschränkung am genialsten geltend zu machen gewusst, wie im Gegentheil die ungebundensten Einfälle nicht selten den Beweis für Krankheit und Schwäche des Geistes liefern. Auf der andern Seite kann der Schüler nicht berechtigt sein, von Ausnahmen aufgestellter Grundsätze, die sich bei den besten Meistern wohl finden dürften, da Gebrauch zu machen, wo es sich um die Regel handelt, überhaupt da Compositionen liefern zu wollen, wo es gilt, Aufgaben theoretisch gut auszuführen.

Die bis jetzt bekannten drei Akkorde im vierstimmigen Satze zur Anwendung gebracht, werden Veranlassung zu Bemerkungen und Beobachtungen geben, woraus gewisse Grundzüge und Regeln festzustellen sind.

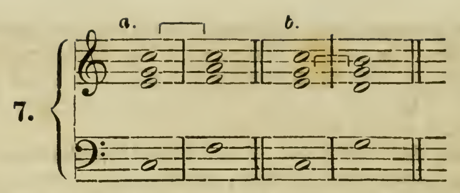
Da die Dreiklänge nur drei Töne enthalten, so muss ein Bestandtheil (Intervall) derselben, wenn sie vierstimmig gebraucht werden sollen, verdoppelt werden.

Jedes Intervall des Dreiklangs kann verdoppelt werden,

nur bietet sich in den meisten Fällen der Grundton als der geeignetste Ton zur Verdoppelung dar, seltener die Quinte und Terz, wohingegen der letztere in manchen später zu zeigenden Fällen gar nicht verdoppelt wird.

Um die Verbindung zweier Dreiklänge herzustellen, ist folgende Regel zu beobachten:

Wenn ein Ton in zwei zu verbindenden Akkorden gemeinschaftlich vorkommt, wird er **in derselben Stimme** beibehalten. Z. B.



In dem Beispiele *a.* findet sich für beide Dreiklänge *c* als gemeinschaftlicher Ton; der Sopran, der das erste *c* angab, behält es auch als Quinte des nächsten Akkordes. Ebenso im Beispiel *b.*, in welchem das *g* des Alts die Verbindung bewirkt.

Die übrigen Stimmen schreiten zu dem ihnen zunächst liegenden Tone fort, wie bei *a.* der Alt von *g* zu *a*, der Tenor von *e* zu *f*, u. s. w.

Wenn in zwei Akkorden sich kein gemeinschaftlicher Ton zeigt, werden die Stimmen selbstständig in der Weise fortgeführt, dass keine mit einer andern in **Quinten-** und **Oktavenparallelen** erscheint.

Um diese fehlerhafte Fortschreitung näher zu erläutern, soll zuerst das Nöthige über die Bewegung der Stimmen zu einander vorausgeschickt werden.

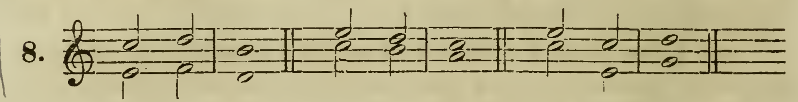
Das Verhältniss der Stimmenbewegung zu einander.

Eine Stimme kann mit einer andern in

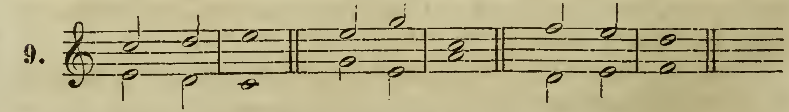
gerader Bewegung (*motus rectus*),
Gegenbewegung (*motus contrarius*) und
Seitenbewegung (*motus obliquus*)

fortschreiten.

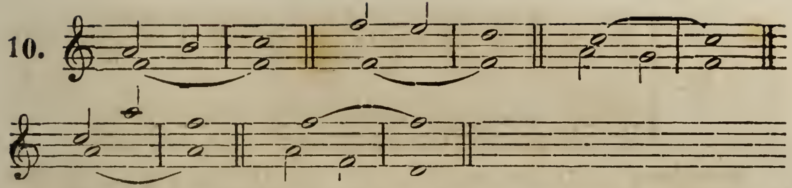
Die gerade Bewegung entsteht, wenn zwei Stimmen zu gleicher Zeit steigen oder fallen, z. B.



In Gegenbewegung zu einander schreiten die Stimmen fort, wenn die eine steigt, die andere fällt, z. B.

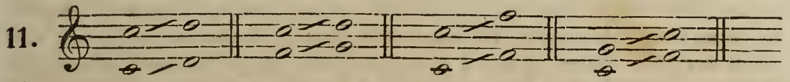


Die Seitenbewegung entsteht, wenn von zwei Stimmen die eine auf demselben Tone liegen bleibt, während die andere sich fortbewegt, z. B.



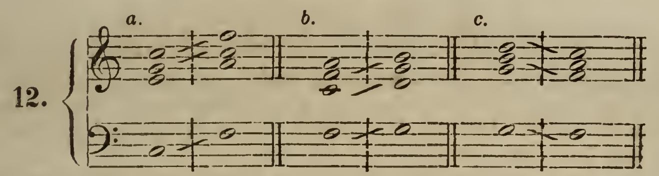
Diese drei Bewegungsarten der Stimmen kommen bei Akkordverbindungen **in gemischter Weise vor.** So zeigt sich in dem Beispiele Nr. 7 *b.* die gerade Bewegung zwischen Sopran und Tenor, die Gegenbewegung zwischen Sopran, Tenor und Bass, und die Seitenbewegung zwischen Alt und den übrigen Stimmen.

Die oben erwähnte **fehlerhafte** Stimmenbewegung in **Oktaven- und Quintenparallelen** kann nur bei der **geraden** Bewegung zum Vorschein kommen, wenn z. B. zwei Stimmen schritt- oder sprungweise auf folgende Art fortschreiten:



Dieser **Fehler** gilt als solcher für **alle Stimmen**:

Folgende Harmoniefortschreitungen enthalten beide Fehler:

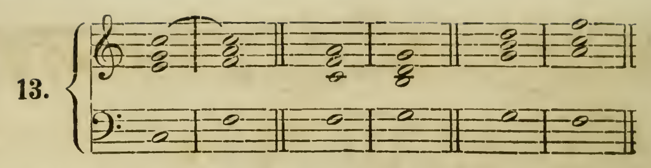


Im Beispiel *a.* sind parallele Oktavensprünge zwischen Sopran und Bass, im Beispiel *b.* Oktavenschritte zwischen Alt und Bass, und im Beispiel *c.* zwischen Tenor und Bass. Quintenparallelen finden sich in *a.* zwischen Alt und Bass, in *b.* zwischen Tenor und Bass, und in *c.* zwischen Sopran und Tenor, so wie zugleich zwischen Sopran und Bass.

Das beste **Mittel**, diese und ähnliche fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden, ist für obige Fälle die **Benutzung der Gegen- und Seitenbewegung der Stimmen**, d. h. diejenige Stimme, die mit einer andern bereits eine Oktave oder Quinte enthält, muss mit dieser entweder in **Gegenbewegung** fortschreiten, oder, wenn der folgende Akkord denselben Ton enthält, liegen bleiben. Die übrigen Stimmen gehen sodann zu den ihnen zunächst liegenden Tönen der neuen Harmonie über.

So wird im Beispiel 12 *a.* die Seitenbewegung gegen eine Stimme, bei *b.* und *c.* die Gegenbewegung aller Stimmen gegen den Bass anzuwenden sein, z. B.

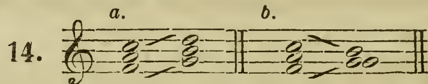
13.



Anmerkung. Der Grund des Oktavenverbots, dem sich das der Einklangsfortschreitungen anschliesst, lässt sich leicht in der nothwendigen Selbstständigkeit der Stimmen finden. Schwieriger ist es, den Grund des Verbots der Quintenfortschreitung, so sehr man von der Nothwendigkeit desselben überzeugt ist, zu finden, und man hat sich von jeher viel Mühe gegeben, ihn klar und bestimmt auszudrücken. Man mag hierüber folgende Ansicht prüfen.

Stellt jede Akkordgestaltung für sich ein abgeschlossenes Ganzes dar, welches sich, es mag sonst gestaltet sein wie es will, hauptsächlich in seinem Grundton und der Quinte gleichsam als ein Kreis abschliesst (die Septime als Hinzugefügtes kann hier nicht in Betracht kommen), und können die Harmonieverbindungen nur dadurch hervorgebracht werden, dass ein Akkord in den andern gewissermaassen ein- und aufgeht, so leuchtet ein, dass zwei Akkorde mit ihren Abgränzungen, Quinte nach Quinte, nicht in einander aufgehen, sondern, wenn sie neben einander gestellt werden, ohne Beziehung zu einander erscheinen werden. Man kann dies leicht beobachten, wenn man folgende Sätze vergleicht:

14.

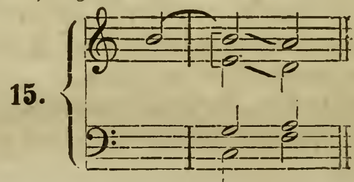


Die Septimen aber bilden eigentlich weder neue Akkorde, noch liegen sie der Idee nach ausserhalb des Kreises des Stammakkordes, und dienen nur dazu, Beziehungen zweier Akkorde anzudeuten und Verbindungen der Harmonien inniger und fester zu machen.

Ueberall nun, wo die reine Quinte erscheint, wird sie ihren Charakter der Abgränzung in sich tragen, die übrigen Bestandtheile des Akkordes (gleichsam der Inhalt der Quinte) oder Hinzugefügtes, wie die Septime, mögen darunter oder darüber liegen, das Unangenehme der Folge zweier reinen Quinten wird immer in dem Mangel an Verbindung, in der Isolirtheit derselben zu finden sein.

Da hier nur von den Quinten der Dreiklänge die Rede war, so mag noch bemerkt werden, dass bei den reinen Quinten, die durch hinzugefügte Septimen entstehen, zwar die Regel ihrer Vorbereitung zum Theil Quintenparallelen von selbst verhütet, dass aber bei der Fortschreitung einer solchen Septime, die mit einer andern Stimme eine reine Quinte bildet, zu einer folgenden reinen Quinte, diese letztere das Unangenehme und Mangelnde der Verbindung ebenso hören lassen wird, weil dieses eben nur in der zweiten Quinte, die ohne Verbindung auftritt, liegt, z. B.

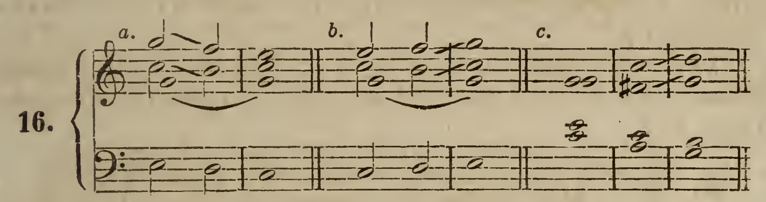
15.



Was aber die verminderte Quinte anlangt, die im Dominant-Septimenakkord unter Bedingungen auch frei auftreten kann, so rechtfertigt ihr freier Auftritt selbst bei Parallelen die oben ausgesprochene Ansicht vollkommen, da, sobald sie n a c h der reinen Quinte erscheint, ihr verbindender Charakter sich geltend macht, wogegen v o r der reinen Quinte, abgesehen von ihren anderweitigen Fortschreitungsgesetzen, die letztere sogleich a u s s e r h a l b des Verbindungskreises beider Harmonien tritt.

Man vergleiche folgende Stellen:

16.



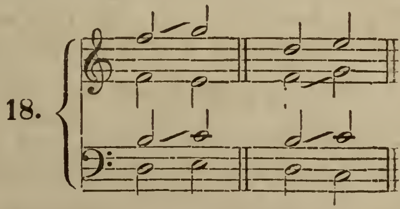
Wenn man jedoch Stellen folgender Art in Compositionen strengern Styles nicht selten findet:

17.



so darf man annehmen, dass die Verdoppelung der verminderten Quinte (das *f*) eine doppelte Fortschreitung derselben erfordert, und die Quintenfolge dadurch gerechtfertigt ist, weil sie in den Mittelstimmen liegt, dass man jedoch folgende Fortschreitungen nicht rein nennen könnte:

18.



theils weil sie in der Oberstimme zu sehr hervortreten, theils weil obige Bedingung der doppelt nothwendigen Fortschreitung fehlt, obwohl Stellen, wie in Nr. 16 *c.*, nicht selten zu hören sind.

Hierdurch wird auch klar, warum solche Quintenparallelen, die aus Durchgangsnoten entstehen, in vielen Fällen nicht so unangenehm klingen, als die oben besprochenen, weshalb viele Theoretiker sie als fehlerlos anerkennen, was jedenfalls nicht unbedingt zugestanden werden kann, da viele derselben sich auf andere falsche Stimmenfortschreitungen (z. B. auf verdeckte Quinten) gründen, und es nicht zu leugnen ist, dass bei sehr offener Lage und hinlänglicher Dauer derselben das Unangenehme ihrer Wirkung fühlbar wird.

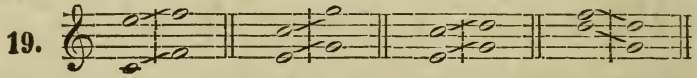
Es ist hier nicht der Ort, über diese Verhältnisse ausführlicher zu handeln, und es gäbe über manchen Punkt, wie z. B. über die Fortschreitung der Quinte des übermässigen Quintsextakkordes Manches zu erwähnen, was uns hier zu

weit führen würde. Einzelnes wird uns bei unsern praktischen Uebungen auf diesen Punkt zurückführen.

Wenn der Sinn obiger Darstellung dem Anfänger noch zu dunkel sein sollte, so wird bei fortgeschrittenen Kenntnissen und Uebungen und bei nothwendigen öfteren Wiederholungen des ganzen harmonischen Systems sich bald das Verständniss finden.

Die fehlerhafte Stimmenfortschreitung, die bisher erwähnt wurde, nennt man *offene Quinten- und Oktavenfortschreitung.*

Verdeckt sind sie, wenn bei *gerader Bewegung* zweier Stimmen das *zweite* Intervall eine *Quinte* oder *Oktave* ausmacht. Z. B.



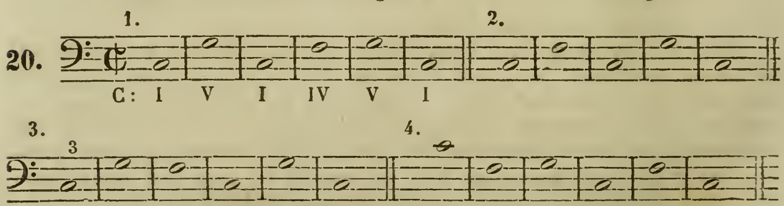
Offene Quinten- und Oktavenparallelen bleiben für die harmonischen Verbindungen stets unzulässig; über den Werth oder Unwerth der *verdeckten* Quinten und Oktaven wird in der Folge (im 17. Kapitel) gesprochen werden; für jetzt muss diese Sache der mündlichen Anweisung überlassen bleiben, da sich überhaupt bei *richtiger* Auffassung der Aufgaben zunächst nicht viel Gelegenheit zeigen wird, unpassende verdeckte Quinten und Oktaven zu machen.

Anmerkung. Der Anfänger wird wohl thun, bei der Ausführung der ersten Aufgaben *verdeckte* Quinten und Oktaven gänzlich unberücksichtigt zu lassen, weil bei zu ängstlicher Vermeidung derselben nicht selten die ersten Grundsätze der Akkordverbindung verletzt werden und leicht andere, viel schlimmere Fehler entstehen können. Manches wird uns in der Folge auf diesen Punkt zurückführen und bei reiferer Einsicht soll besonders darüber abgehandelt werden.

Aufgaben.

Die drei Hauptdreiklänge musikalisch, mit Beobachtung der bisher festgestellten Regeln in Verbindung zu setzen, wird die nächste Aufgabe sein.

Wir wählen hierzu etwa folgende Bassfortschreitung:



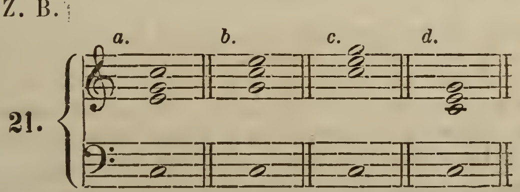
Anmerkung. Diese sowie alle folgenden Aufgaben geben Andeutung, in welcher Art und Weise unsere praktischen Uebungen erfolgen. Sie sind stets so lange fortzusetzen, als es der vorliegende Lehrsatz nothwendig macht.

Die Stellung der drei hinzuzufügenden oberen Stimmen des ersten Akkordes wird uns noch zu wichtigen Bemerkungen Veranlassung geben.

Wir haben bereits im 5. Beispiel gesehen, dass die Stellung der Stimmen in einem Akkord sehr verschieden sein kann. Diese Stellung der Stimmen nennt man die Lage des Akkordes.

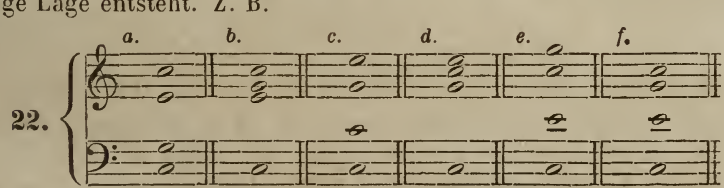
Enge und weite Lage.

In enger Lage erscheint ein Akkord, wenn die drei oberen Stimmen so gedrängt an einander liegen, dass weder der Sopran noch Tenor, wenn sie um eine Oktave versetzt werden, zwischen den beiden übrigen erscheinen können, wenn auch der Bass entfernt liegt. Z. B.



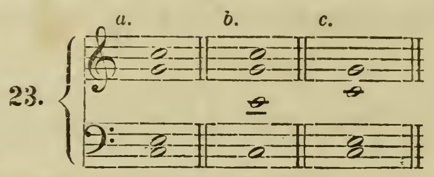
Die erste Lage des Akkordes *a.* ist in *b.* so verändert, dass das frühere *e* des Tenor eine Oktave höher gesetzt dem Sopran zugetheilt ist; in *c.* ist dasselbe der Fall mit den beiden Tönen *g* und *e*; umgekehrt in *d.* ist das *c* des Sopran eine Oktave tiefer gesetzt. In allen diesen Versetzungen ändert sich wohl die Stellung, aber nicht die enge Lage.

Anders ist es, wenn der Akkord in weiter Lage (auch zerstreute Lage genannt) erscheint, welches dann der Fall ist, wenn entweder der Sopran zwischen Alt und Tenor, oder der Tenor zwischen Alt und Sopran gestellt werden kann, so dass hierdurch die enge Lage entsteht. Z. B.



Bei *a.* erscheint der Akkord in weiter Lage, durch Versetzung des *g* zwischen Alt und Sopran in enger Lage, *b.*, ebenso bei *c.* und *d.* bei *f.* ist das *g* des Sopran des Akkordes *e.* eine Oktave tiefer zwischen Alt und Tenor gesetzt.

Weite Lage in diesem Sinne würde aber folgende Stellung (Nr. 23) der Stimmen nicht sein, denn bei Versetzung des Tenor würde die Stellung der obern Stimmen nicht geändert, *b.*, und erst die Versetzung des Sopran ergäbe die wirkliche weite Lage des Akkordes, *c.*



Wenn auch die weite Lage den Akkord voller erscheinen lässt, so ist sie doch nicht immer anzuwenden, und für unsere ersten Uebungen nicht übersichtlich genug, so dass wir dieselben zunächst in enger Lage aufschreiben wollen.

Anmerkung. Es wird immer besser sein, die Beispiele anfänglich in enger Lage auszuführen und die weite Lage erst später, von den Aufgaben der zweiten und dritten Abtheilung an, zu benutzen, in welchen letztern sie sich von selbst mit Nothwendigkeit darbieten. Anfänglich stösst der Schüler bei der weiten Lage hin und wieder auf Schwierigkeiten, die zu überwinden die nächste Absicht nicht sein kann, daher viel besser umgangen werden.

Gewöhnlich erscheinen die verschiedenen Lagen nicht einzeln, sondern kommen gemischt vor, jenachdem es die Stimmenführung erfordert.

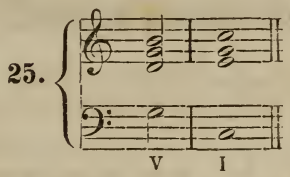
Ist die Lage des ersten Akkordes bestimmt, so sind die folgenden Akkorde in ihrer Stellung nicht mehr so frei, dass jede beliebige zu wählen sein würde, sondern sie richtet sich nach den bereits S. 13 und 14 gegebenen Regeln der Akkordverbindung.

Diese Akkordverbindung und die Stimmenführung der ersten Aufgabe Nr. 20 wird so erfolgen können:



Die natürliche Beziehung dieser Akkorde zu einander wird durch obiges einfaches Beispiel klar, wenn man die Verbindung derselben genau beobachtet; besonders aber wird aus den beiden letzten Akkorden die enge Verbindung, das einander Ergänzende deutlich. — Das Gefühl der Rückkehr, der Ruhe, der Befriedigung, welches in dieser Akkordverbindung liegt, macht sie geeignet, den Schluss zu bilden. — Diese Schlussform durch den Dominant-

akkord, der sich zu dem tonischen Dreiklang wendet, nennt man, wenn letzterer auf den rhythmischen Accent oder auf guten Zeittheil fällt, den authentischen Schluss.



Eine andere Schlussform, die durch den Unterdominantdreiklang gebildet wird, wie oben Nr. 20 im vierten Beispiel, heisst der plagalische Schluss (Plagal-Schluss).



Ueber diese und andere Schlussarten kann erst in der Folge ausführlich gesprochen werden.

Um sich die Akkordfolge, die entsteht, wenn der Bass sich stufenweise fortbewegt (wie im Beispiel 24 *F–G*), geläufig zu machen, wird es zweckmässig sein, die Folge IV–V und V–IV in verschiedenen Lagen und Tonarten aufzuschreiben.

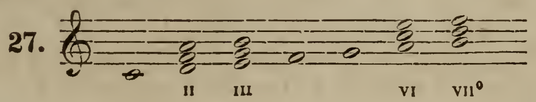
Die Dreiklänge der übrigen Stufen der Durtonleiter.

Alle Dreiklänge der übrigen Stufen einer Tonleiter werden zwar zu einer und derselben Tonart gehören, aber nicht so entschieden darauf hinweisen, wie z. B. die Akkordverbindung V–I.

Man nennt diese Dreiklänge zum Unterschied von den Hauptdreiklängen

Nebendreiklänge.

Sie finden sich auf der zweiten, dritten, sechsten und siebenten Stufe der Tonleiter.



Die Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe zeigen sich als Molldreiklänge, da ihre Terzen klein und ihre Quinten rein sind.

Der Dreiklang der siebenten Stufe ist von den übrigen wesentlich verschieden, weil er ausser der kleinen Terz eine verminderte Quinte enthält; er wird deshalb der

verminderte Dreiklang

genannt.

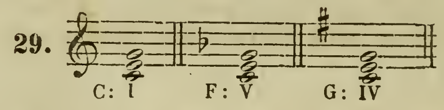
Als leichtes Erkennungszeichen wählen wir für die Molldreiklänge eine kleine Zahl zur Bezeichnung der Stufe, auf welcher er seinen Sitz hat, wozu wir bei dem verminderten Dreiklang eine 0 fügen, wie oben vii⁰, eine Bezeichnungsart, die der Theoretiker G. Weber eingeführt hat.

Die sämmtlichen Dreiklänge der Durtonleiter stellen sich nun so dar:



Anmerkung. Der Anfänger hat sich sehr zu hüten, alle diese Akkorde bei ihrem Erscheinen als tonische Dreiklänge aufzufassen, ein Missverständniss, welches die Einsicht in harmonische Verbindungen sehr erschwert. So lange *C* dur die herrschende Tonart ist, sind die vorkommenden Dreiklänge von *G*, *F*, von *d* u. s. w. nichts Anderes, als die ihr (der Tonart *C* dur) zugehörigen Akkorde der verschiedenen Stufen, und von *G* dur, *F* dur, *d* moll wird so lange nicht die Rede sein, als diese Tonarten nicht selbstständig auftreten.

Hierdurch entsteht eine Mehrdeutigkeit der Akkorde, die wohl zu beachten ist. Jeder Dreiklang kann verschiedenen Tonarten angehören. Der *C* dur-Dreiklang kann sein:



Wenn man daher bei diesem Akkord von *C* dur (im gewöhnlichen Sprachgebrauch die Tonart ausdrückend) spricht, so ist dies nur im ersten Falle wahr, wenn der *C* dur-Dreiklang die erste Stufe einnimmt, in allen übrigen Fällen aber unrichtig.

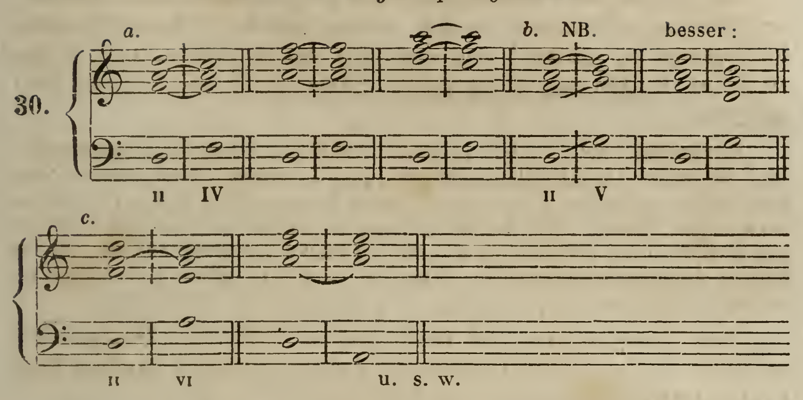
Anwendung.

Bei der Verbindung dieser Akkorde sowohl unter sich, als auch mit den früher gefundenen, bedarf es zunächst keiner neuen Regel: manches Neue wird sich aber doch dabei zeigen.

Der Bass kann sich entweder sprung- oder stufenweise bewegen.

Im ersten Falle werden immer Verbindungstöne (gleiche Tonstufen in zwei sich folgenden Akkorden) vorhanden sein; im letzten werden die Stimmenschritte in der Gegenbewegung, nach oben (S. 15) erwähnter Regel erfolgen müssen, um die innere Verbindung der Akkorde hervorzubringen.

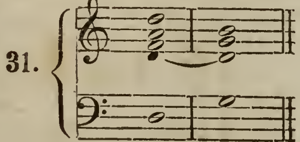
a. Der Bass geht sprungweise.



Wie in diesen Beispielen die Basssprünge von der zweiten Stufe aus, so werden dieselben von allen übrigen Stufen behandelt werden können, so dass gemeinschaftliche Töne der zwei Akkorde in denselben Stimmen liegen bleiben.

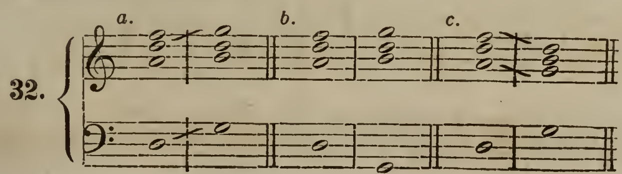
Von dieser Regel giebt es jedoch in manchen Fällen Ausnahmen.

Es findet sich in dem Beispiele 30 bei NB. eine Fortschreitung der Stimmen nach obiger Regel gebildet, die eine unangenehme verdeckte Oktave zwischen Tenor und Bass enthält, und die jedenfalls durch die folgende Fortschreitung verbessert ist. Fehlt in dem letzten Falle auch die örtliche Verbindung der Töne, so ist die innere doch vorhanden, indem das *d* des Sopran im ersten Akkord leicht durch die tiefere Oktave verdoppelt gedacht werden kann, wodurch die Verbindung sogleich augenscheinlich wird, z. B. in 31:



Anmerkung. Warum aber gerade dieser Ton doppelt gedacht werden soll, da es sonst bei jedem beliebigen der Fall sein könnte, gründet sich darauf, dass er der Grundton, überhaupt der Ton ist, der dem ganzen Akkord seine Bestimmung giebt.

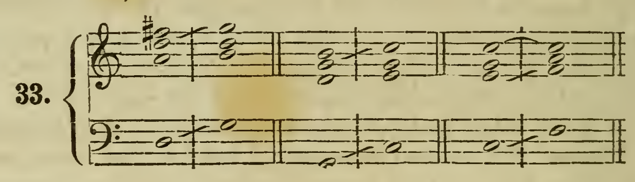
Das Unangenehme der erwähnten verdeckten Oktave liegt darin, dass die obere Stimme einen ganzen Ton fortschreitet, und fällt noch mehr auf, wenn sie in den äussern Stimmen enthalten ist, wie in Beispiel 32 bei *a*.



Durch die Gegenbewegung des Basses bei *b.* kann die Stimmenführung verbessert werden, ebenso durch die Gegenbewegung im Beispiel *c.*, obwohl sich auch hier eine verdeckte Quintenfolge zwischen Sopran und Tenor zeigt. (Siehe die Bemerkung zum Beispiel 34.)

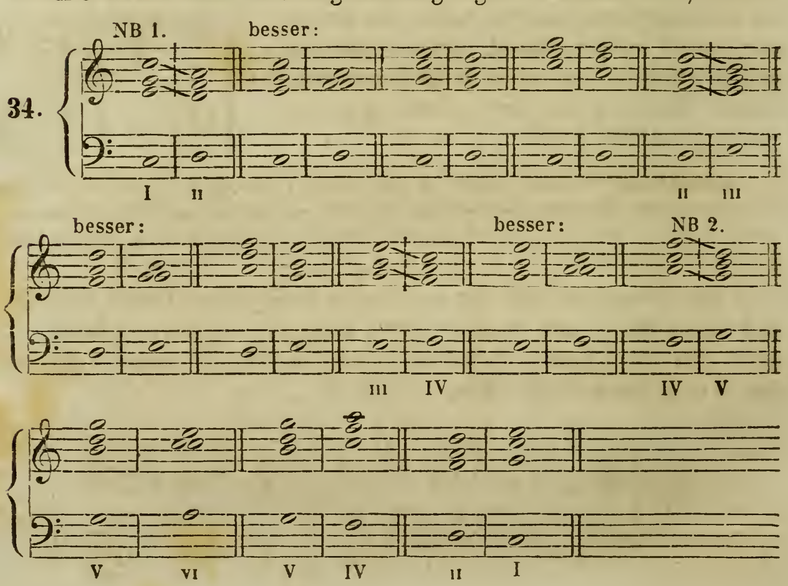
Anmerkung. Bei den oben angeführten Fällen ist nicht von absoluten Fehlern die Rede. Ist die Stimmenführung ganz in unsere Gewalt gegeben, lässt sich Vieles vermeiden, was unter andern Umständen, z. B. bei Bearbeitung eines *cantus firmus,* eines Motivs oder aus andern für die Composition wichtigen Gründen nicht zu umgehen ist. Hier ist die Verbesserung nur vom theoretischen Standpunkt angeführt. Ueber die verdeckte Quinte in 32 *c.* folgt bei Nr. 34 das Nähere.

Das Unangenehme der besprochenen verdeckten Oktaven fällt sogleich weg, wenn die obere Stimme einen **halben Ton** fortschreitet, z. B.



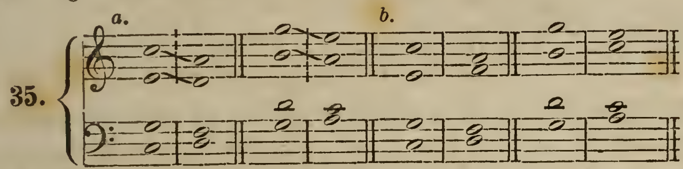
b. Der Bass geht stufenweise.

Hier wird immer die Gegenbewegung anzuwenden sein, z. B.



Bemerkungen zu diesen Akkordverbindungen.

In allen bei NB. 1 und folgenden ähnlichen Stellen benutzten Stimmenfortschreitungen ist es besser, die Terz des zweiten Akkordes zu verdoppeln, um verdeckte Quinten zu vermeiden. Das Unangenehme derselben fällt noch mehr auf, wenn die Akkorde in weiter Lage erscheinen, z. B.



Die Stimmenführung bei *b.* ist vorzuziehen.

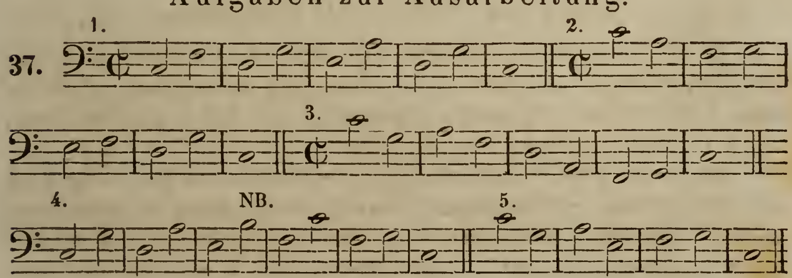
Kommen diese verdeckten Quinten in den Mittelstimmen vor, so sind sie eher zu gestatten, weil sie nicht so hervortreten.



Bei NB. 2 ist die Verdoppelung der Terz des zweiten Akkordes nicht immer anzuwenden, da überhaupt die Verdoppelung der siebenten Tonstufe (in dem Beispiel 34 das *h* des zweiten Akkordes) zu vermeiden ist.

Ueber die Behandlung dieses Tones, den man Leitton nennt, wird bei den folgenden Aufgaben ausführlicher gesprochen werden.

Aufgaben zur Ausarbeitung.

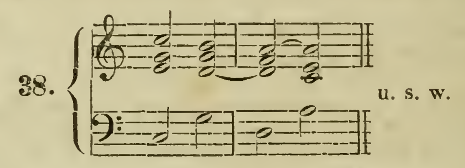


Die vierte Aufgabe giebt zu einigen Bemerkungen Veranlassung.

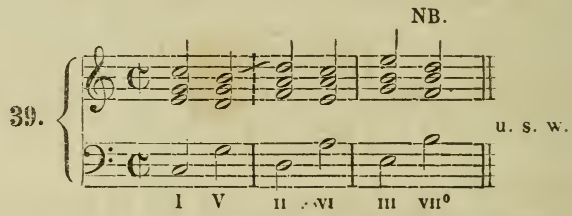
Die Fortschreitung des Basses geschieht hier in den ersten vier Takten auf eine regelmässige, consequente Weise. Man nennt eine solche regelmässige harmonische oder melodische Fortschreitung Sequenz.

Diese consequente Fortschreitung des Basses bedingt auch eine gleich regelmässige Führung der übrigen Stimmen.

Die Bearbeitung dieses Satzes nach oben aufgestellten Grundsätzen der Akkordverbindung durch liegenbleibende Töne, z. B.



würde diesen Zweck nicht erreichen lassen, es muss vielmehr dann die Fortschreitung so erfolgen, dass der Akkord des zweiten Taktes in dieselbe Stellung gebracht wird, die der erste des ersten Taktes erhielt, wodurch der Verbindungston *d* nicht in derselben Stimme bleibt.



Ebenso werden in der ersten Aufgabe der Sequenz wegen verdeckte Oktaven, von denen oben gesprochen wurde, zu gestatten sein, wenn sie nicht in den äussern Stimmen zu finden sind.

Im dritten Takte der Aufgabe Nr. 4 stossen wir auf einen Akkord, den wir bisher nicht gebraucht haben.

Der verminderte Dreiklang.

Er ruht auf der siebenten Tonstufe der Durtonleiter und ist unselbstständiger als die bisher gefundenen Dreiklänge, da er auf eine Fortschreitung deutlich hinweist, was durch die Dissonanz, die verminderte Quinte, bewirkt wird.

Die natürliche Fortschreitung der verminderten Intervalle kann im Allgemeinen so aufgefasst werden, dass entweder beide Töne sich um einen Schritt nähern (*a.*), oder der obere oder untere Ton allein gegen den andern Ton fortschreitet (*b.*, *c.*), eine Art der Stimmenfortschreitung, die erst durch wirkliche Akkordverbindung deutlich wird.

a. *b.* *c.* *d.* *e.* Umkehrung.

40.

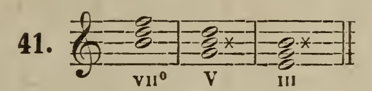
Die dem verminderten Dreiklang (*d.* folgende Terz zeigt den Dreiklang der ersten Stufe *c* unvollständig, mit Auslassung der Quinte.

Da nach den früher erläuterten Umkehrungs- (Versetzungs-) Verhältnissen der Intervalle (S. 6, 7) aus der verminderten Quinte eine übermässige Quarte entsteht, so muss sich der Fortschritt derselben ebenfalls in umgekehrter Weise zeigen. Siehe 40 *e*.

Den Grundton, auf welchem der verminderte Dreiklang ruht, nennt man

Leitton.

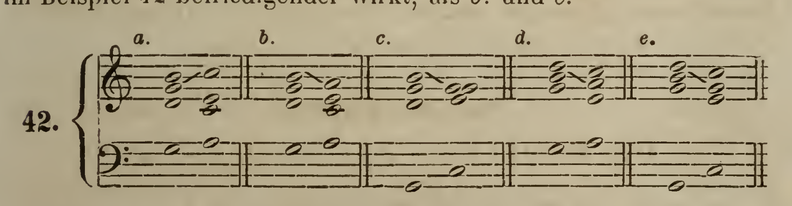
Er findet sich wieder als Terz im Dominantdreiklang und als Quinte im Dreiklang der dritten Stufe.



Da der **Leitton** von selbst sehr deutlich hervortritt, wird er im einfach harmonisch vierstimmigen Satze **nicht verdoppelt.**

Ebenso wird seine Fortschreitung eine halbe Stufe aufwärts dann zu bewirken sein, wenn der nächstfolgende Akkord diesen Ton enthält.

Es ruht dieser Fortschreitungszug in dem melodischen Charakter des Leittons, insofern er als Halbton vor dem Grundton der Tonleiter liegt. Dies ist namentlich beim Dominantdreiklang, wenn der Leitton in der obern Stimme enthalten ist, bemerkbar, wie *a.* im Beispiel 42 befriedigender wirkt, als *b.* und *c.*



Dieses Streben nach oben prägt sich in den Mittelstimmen weniger aus, wie bei *d.* Am unerträglichsten sind in vielen Fällen bei solchen Akkordverbindungen Sprünge in der obern Stimme (bei *c.*), wogegen Sprünge in den Mittelstimmen (bei *e.*) dann anzubringen sind, wenn der Bass in der Gegenbewegung geführt wird.

In dem Beispiel 39 findet sich im dritten Takte Verdoppelung und Fortschreitung des Leittons gegen obige Regel. Beides geschah wegen der in dem Beispiel enthaltenen Sequenz, die keine Veränderung der Stellung, wie der Fortschreitung der Akkorde erlaubte.

Ueber ausgeführtere Schlussbildung.

Die S. 21 bemerkte Schlussbildung durch den Dominantakkord (der authentische Schluss) zeigt sich in den letzten Beispielen in noch bestimmterer Weise.

Wie nämlich die natürliche Beziehung des Dominantakkordes zum tonischen Dreiklang beide Akkorde zur Bildung des Schlusses geeignet macht, so ist in diesen Beispielen eine noch weitere Vorbereitung desselben bemerkbar durch den Dreiklang der zweiten Stufe, der zum Dominantakkord in derselben Beziehung steht, wie der Dominantakkord zum tonischen Dreiklang, z. B.



Ausser dem Dreiklang der zweiten Stufe ist auch der Unterdominantdreiklang zu dieser Schlussbildung geeignet, z. B.



Die durch diese Akkordverbindung hervorgebrachten Schlussformeln (Cadenzen) werden durch später zu zeigende Anwendung der Akkorde sich noch bestimmter gestalten.

Zweites Kapitel.

Die Dreiklänge der Molltonleiter.

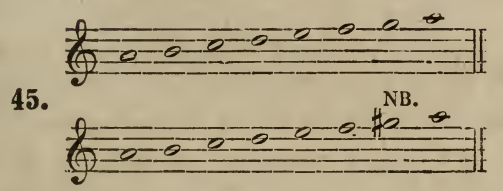
a. Hauptdreiklänge.

Die Hauptdreiklänge der Durtonleiter fanden sich auf der ersten, vierten und fünften Stufe. Auf denselben Stufen finden wir auch die Hauptdreiklänge der Molltonleiter.

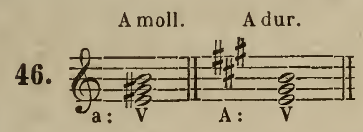
Die Beziehung, in welcher der Dominantdreiklang zum tonischen Akkord steht, wie sie namentlich durch die früher gezeigte Schlussbildung deutlich wird, macht aber die chromatische Veränderung eines Tones der Molltonleiter nothwendig.

Die siebente Tonstufe derselben, die nach Vorzeichnung der Molltonart stets um einen ganzen Ton von der achten Stufe

entfernt ist, wird um einen halben Ton chromatisch erhöht, so dass sie den Charakter des Leittons erhält. Z. B.



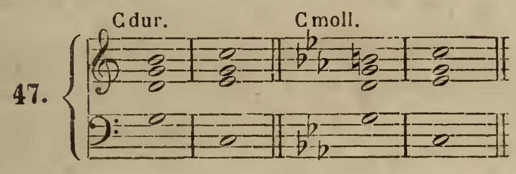
Hierdurch wird die Bildung des Dominantdreiklangs in Moll jener in Dur ganz gleich, nämlich:



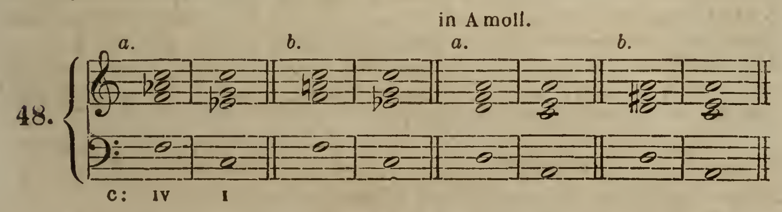
oder kurz gefasst:

Der Dominantdreiklang in Dur und Moll ist stets ein **harter** Dreiklang.

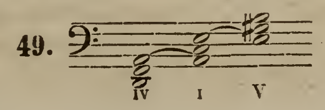
Eine Vergleichung der Schlussform beider Tonarten zeigt dies deutlich:



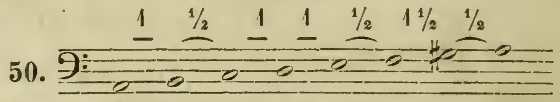
Dass aber die sechste Tonstufe der Molltonleiter keiner chromatischen Veränderung durch Erhöhung um eine halbe Stufe, wie sie häufig in melodischer Beziehung nöthig wird, im harmonischen Sinne fähig ist, beweist der Plagalschluss *a.* (siehe S. 21), der wie bei *b.* gar nicht gedacht werden kann.



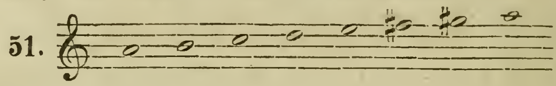
Die drei Hauptdreiklänge in Moll lassen sich in ihrer natürlichsten Beziehung nach früherer Erläuterung so darstellen:



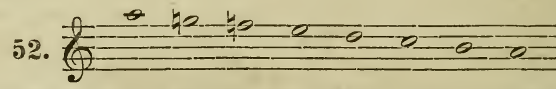
Die Molltonleiter, wie sie der Bildung von Harmonien zum Grunde liegt, wird daher folgende sein:



Anmerkung. Alle übrigen Formen der Molltonleiter, wie

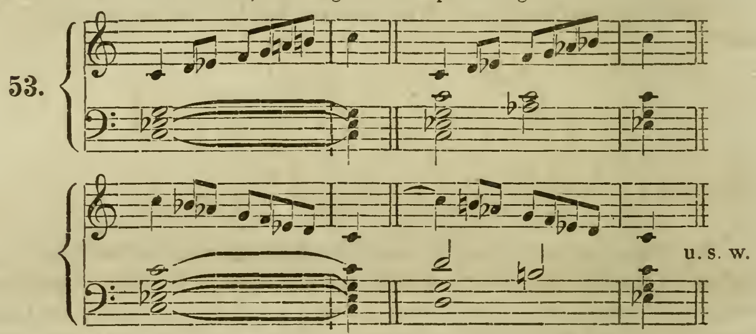


oder abwärts:



stützen sich auf melodische Bedingungen, die den in Nr. 50 befindlichen übermässigen Sekundenschritt von der sechsten zur siebenten Stufe nicht zulassen.

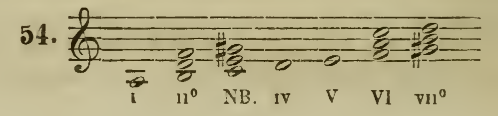
Auf die Harmoniebildung an und für sich selbst haben diese Formen keinen Einfluss; wohl aber wirkt die harmonische Unterlage auf die Bildung der Molltonleiter selbst zurück, wie folgende Beispiele zeigen:



Der letzte Fall, wo die abwärtsgehende Tonleiter sogar den übermässigen Sekundenschritt *h-as* zeigt, welchen wir in der Folge bei Akkordverbindungen sorgfältig vermeiden werden, erklärt sich dadurch, dass *h* als Bestandtheil des Akkords nothwendig war, *as* aber, um den Mollcharakter der Stelle nicht zu verletzen, was durch *a* auffallend geschieht, während in der aufwärtsgehenden Scala (im ersten Beispiel) dieser schon durch die kleine Terz *es* vollständig gewahrt ist.

b. Die Dreiklänge der übrigen Stufen der Molltonleiter. Nebendreiklänge.

Nach Feststellung der Molltonleiter zeigen sich die Nebendreiklänge in folgender Gestalt:



Die zweite Stufe giebt einen verminderten Dreiklang, wie früher die siebente Stufe der Durtonleiter; ebenso findet sich ein verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe. Die sechste Stufe bildet hier einen harten Dreiklang.

Eine neue Form des Dreiklangs zeigt die dritte Stufe.

Sie enthält eine grosse Terz und eine übermässige Quinte, und wird deshalb

der übermässige Dreiklang

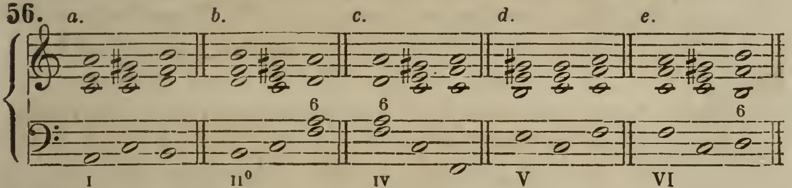
genannt.

Das Gezwungene oder Gewaltsame der Verbindung dieses Akkordes mit andern Akkorden derselben Tonart lässt ihn selten als Grundharmonie der dritten Stufe der Molltonleiter erscheinen. Folgende Beispiele mögen dies beweisen:



Von diesen Beispielen werden die unter *c.* und *e.* am brauchbarsten sein.

Schwieriger noch zeigt sich die Einführung dieses Akkordes:



Am erträglichsten ist seine Einführung, wenn die übermässige Quinte vorbereitet, d. h. in derselben Stimme als Bestandtheil des vorhergehenden Akkordes bereits vorhanden ist (bei *d.*). —

Anmerkung. Es liegt etwas eigenthümlich Fremdes in den Akkorden der dritten Stufe sowohl der Dur- als Molltonleiter, so dass sich diese Harmonie, selbst wenn sie sich wie in der Durtonleiter einfach als Molldreiklang zeigt, sehr schwer mit andern Akkorden natürlich und wirkungsvoll verbinden lässt, und daher selten vorkommt.

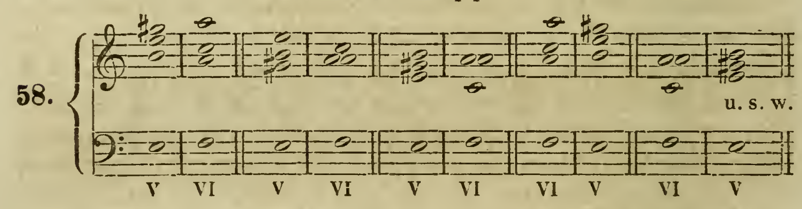
Die meisten der oben gezeigten brauchbaren Akkordverbindungen werden unter andern Verhältnissen vorkommen, und den übermässigen Dreiklang nicht als dritte Stufe der Molltonleiter erkennen lassen. Der übermässige Dreiklang, der in der neuern Musik sehr häufig gebraucht wird, gehört unter die chromatisch veränderten Harmonien, die später unter dem Namen alterirte Akkorde Erklärung finden sollen. (Siehe Kap. 10, Alterirte Akkorde.)

Anwendung.

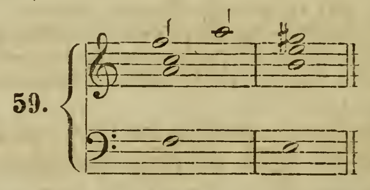
Die bereits entwickelten Grundsätze der Harmonieverbindung und der Stimmenführung werden auch hier Geltung haben, und namentlich tritt bei der Verbindung der Grundakkorde in Moll Das, was früher über die Fortführung des Leittons erwähnt wurde, sehr deutlich hervor, da der in der Molltonleiter befindliche übermässige Sekundenschritt von der sechsten zur siebenten Stufe, sowie abwärts von der siebenten zur sechsten, als unmelodisch zu vermeiden ist, wenn beide Töne, die den übermässigen Sekundenschritt enthalten, zu verschiedenen Harmonien gehören. Z. B.



Es wird daher bei der sehr oft vorkommenden Verbindung der Akkorde der fünften und sechsten Stufe die Fortführung des Leittons jedesmal aufwärts erfolgen müssen, wodurch in dem Dreiklang der sechsten Stufe die Terz verdoppelt erscheint. Z. B.

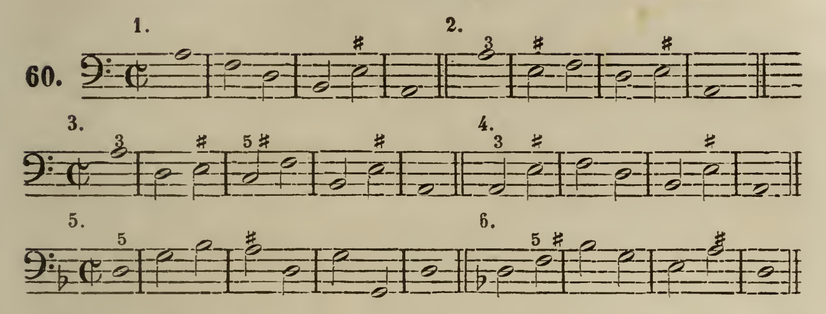


So würde es nicht möglich sein, das unter 57 *b.* mitgetheilte Beispiel richtig darzustellen, wenn man nicht einen vermittelnden Ton gebrauchen will, wie etwa:



Anmerkung. Die Praxis weicht in gewissen und besondern Fällen von dieser Regel ab. Man wird aber wohl thun, sich den oben gezeigten Stimmengang besonders anzueignen, um so mehr, als man nicht übersehen darf, dass jede Abweichung von den Regeln in der Praxis nur motivirte Ausnahme ist und sein soll, wogegen in unzähligen andern Fällen die Beobachtung der Regel immer sich nachweisen lässt.

Aufgaben zur Verbindung der Dreiklänge der Molltonleiter.



Bemerkungen zu diesen Aufgaben.

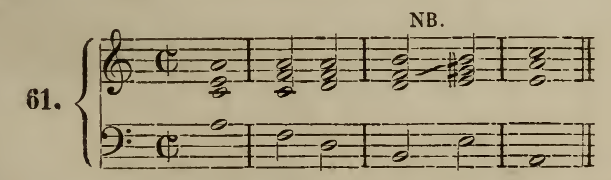
Ein chromatisches Zeichen über einer Bassnote ohne eine Ziffer, wie z. B. im dritten Takte der ersten Aufgabe, bezieht sich immer auf die Terz des Basses. Diese Erhöhung der Terz im Dominantakkord, die sich in Moll sehr häufig findet, ist die S. 29 besprochene Erhöhung des Leittons.

In der Regel wird der Dreiklang, wenn der Bass den Grundton enthält, in der Generalbassschrift nicht bezeichnet, es müssten denn besondere Gründe vorhanden sein, ihn durch 3, oder 5, 8, $\frac{5}{3}$, oder auch vollständig durch $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ zu bezeichnen.

Ein Grund der Bezeichnung durch 5 findet sich in der dritten und sechsten Aufgabe. Es ist hier die Einführung des Dreiklangs der dritten Stufe in Moll versucht worden, wobei es nöthig war anzudeuten, dass die Quinte erhöht ist, da sie ebenfalls die siebente Tonstufe der Molltonleiter ausmacht.

Die Angabe einer 3 oder 5 bei dem ersten Akkord einiger Aufgaben weist auf die Lage desselben hin. Siehe hierüber die Bemerkungen zu den nächsten Aufgaben (S. 38).

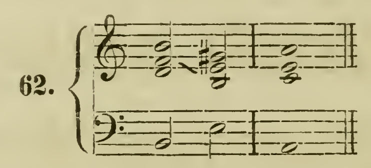
Die Ausführung einer Aufgabe wird die bisher entwickelten Grundzüge bestätigen. Wir wählen dazu die erste Aufgabe.



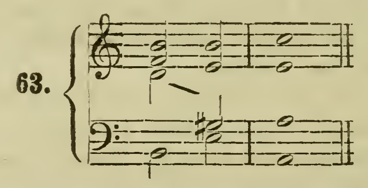
Der erste Grundsatz der Akkordverbindung (durch Tonverbindung in derselben Stimme) ist hier überall beobachtet, und des-

halb macht im dritten Takte (bei NB.) der Alt den fehlerhaften übermässigen Sekundenschritt von *f* zu *gis*.

Um diesen Fehler (nach S. 32) zu vermeiden, wird es nöthig, den Alt von *f* zu *e* fortschreiten zu lassen, den Sopran von *h* zu *gis* zu führen, während der Tenor von *d* zu *h* springt in folgender Weise:

62.


(eine Akkordverbindung, die bereits in No. 31 Erklärung fand, bei welcher die Tonverbindung nicht in derselben Stimme stattfindet), oder: es behält der Sopran das *h* und der Tenor geht von *d* in das *gis* abwärts, der Alt von *f* zu *e*, wodurch die enge Lage verlassen wird, und diese und die folgende Harmonie in weiter Lage erscheinen:

63.


Weitere Bemerkungen, welche die Schwierigkeiten der Stimmenführung in Bezug auf die Akkorde der vierten, fünften und sechsten Stufe der Molltonleiter nöthig machen, sind in speciellen Fällen der praktischen Anleitung zu überlassen.

Ehe wir zur weitern Benutzung der Dreiklänge übergehen, sollen die bisher gefundenen Akkorde auf folgende Weise übersichtlich dargestellt werden.

Uebersicht aller Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter.

64.




Drittes Kapitel.

Die Umkehrungen der Dreiklänge.

Der Sextakkord, der Quartsextakkord.

Die Anwendung der Dreiklänge und überhaupt aller Grundakkorde beschränkt sich nicht darauf, dass der Grundton derselben, wie in allen frühern Beispielen, im Bass liegt; der Bass kann auch die Terz oder die Quinte des Grundakkordes erhalten. Hierdurch entstehen Umgestaltungen der Grundakkorde, die man

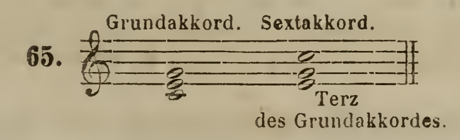
Umkehrung, Versetzung, Verwechslung

des Akkordes nennt.

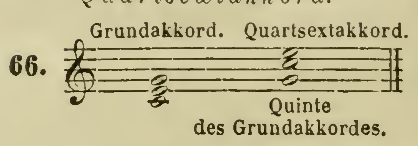
Anmerkung. Es mag wohl beachtet werden, dass hier nur von Versetzung des Basses in ein andres Intervall die Rede ist, und dass die früher erwähnten Versetzungen der übrigen Stimmen in enge und weite Lagen und in verschiedene Intervalle den Akkord durchaus nicht wesentlich verändern.

Zwei der Umkehrungen sind bei dem Dreiklang möglich:

a) wenn der Bass die Terz des Dreiklangs erhält, entsteht der Sextakkord.

65. 

b) wenn der Bass die Quinte des Dreiklangs erhält, entsteht der Quartsextakkord.



Der Sextakkord wird durch 6 über der Bassnote, der Quartsextakkord durch $\frac{6}{4}$ über derselben bezeichnet, z. B.



Zur Bezeichnung des Grundtons soll in der Folge der Buchstabe, und zur Bezeichnung der Stufe, wie bereits früher, die Zahl dienen, wobei wie in Beispiel 67 zu sehen ist, nur die Stellung des Grundtons, nicht aber der zufällige Bass in Betracht kommen kann.

Anmerkung. Wie der Grundton des Sext- und Quartsextakkordes im Beispiel 67 stets *C* ist und nicht die Bassnoten *E* und *G*, so wird auch der Akkord selbst nicht auf der dritten, beziehentlich fünften Stufe, sondern auf der ersten Stufe liegen, da überhaupt diese Akkorde keine neugebildete, sondern nur durch den Bass in eine andere Stellung gebrachte, daher abgeleitete Akkorde sind.

Jeder Dreiklang kann in solchen Umkehrungen erscheinen.

Anwendung.

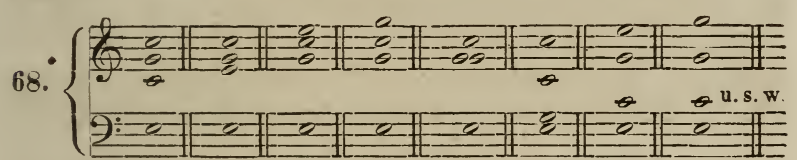
Durch Benutzung der Umkehrung der Akkorde erhält die harmonische Führung nicht allein mehr Abwechslung, der Gang der Stimmen, und namentlich des Basses, wird durch dieselben fliessender.

Nach den früher S. 13 bemerkten Regeln über die Verdoppelung eines Intervalls des Dreiklangs wird es auch bei dem Sextakkord im vierstimmigen Satze besser sein, den Grundton des Stammakkordes zu verdoppeln, und es wird die Verdoppelung des Basstones im Sextakkord (d. i. die ursprüngliche Terz) oder der Terz des Basses (d. i. die ursprüngliche Quinte) nur dann stattfinden können, wenn die natürliche Führung der Stimmen es fordert, oder wenn dadurch gewisse Fehler vermieden werden können. Dass der Leitton, auch wenn er im Bass liegt, von dieser Verdoppelung auszunehmen ist, mag nach dem S. 27 Erwähnten noch bemerkt werden.

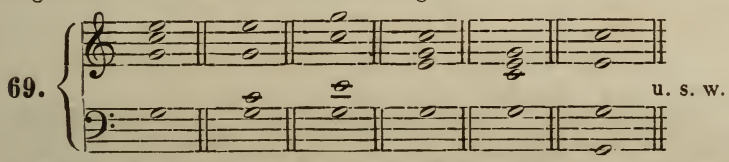
Ebenso bedarf es blos der Erwähnung, dass die Stellung der

drei obern Stimmen allein durch die Stimmenführung selbst bedingt wird, sonst aber keinen wesentlichen Einfluss auf den Akkord hat.

Der Sextakkord kann daher in folgender Gestalt vorkommen:

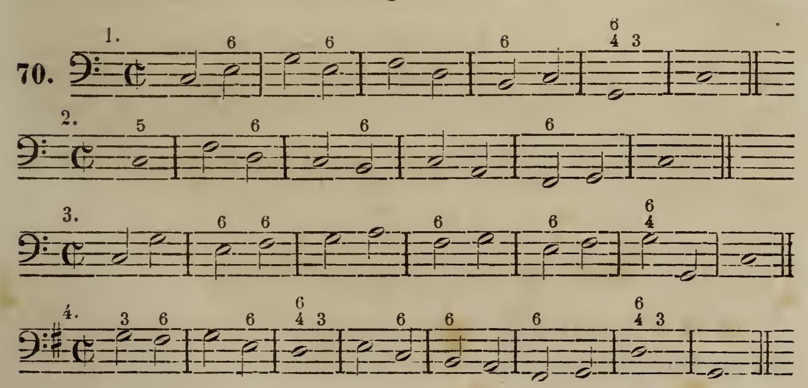


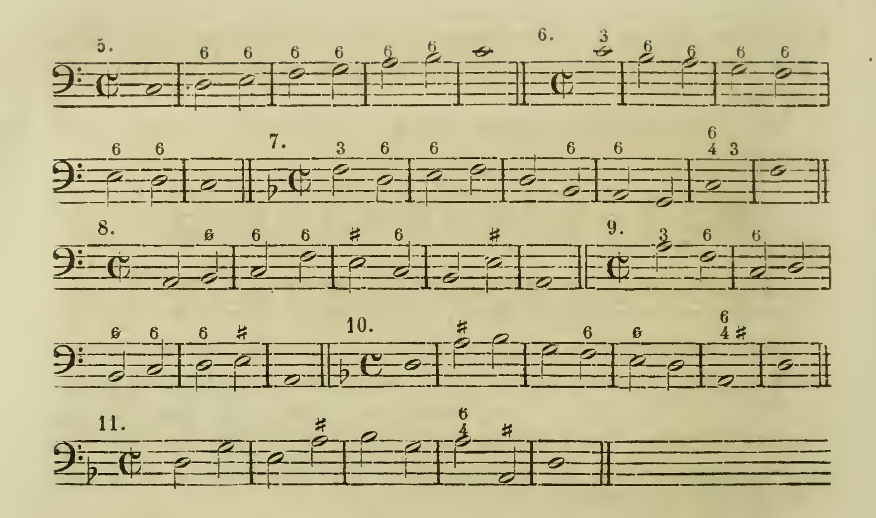
Der Gebrauch des Quartsextakkordes ist seltener, als der des Sextakkordes, und bedarf gewisser Bedingungen, die später erwähnt werden sollen. Am häufigsten treffen wir ihn bei den Schlussbildungen. Als Verdoppelung ist der Basston, die Quinte des Stammakkordes, am geeignetsten, und der Akkord wird sich in folgenden und ähnlichen Formen zeigen:



Es bedarf bei der Verbindung dieser Akkorde mit anderen keiner weiteren mechanischen Regeln, als der bereits gegebenen; ebenso umgehen wir die blos mechanische Zusammenstellung zweier und dreier Akkorde, und zeigen die Anwendung dieser abgeleiteten Akkorde an kleinen Tonstücken, die, so unbedeutend sie immer sein mögen, doch das Bild eines Ganzen enthalten, wobei sich einzelne Fälle besser im Verhältniss zum Ganzen beurtheilen lassen.

Aufgaben.





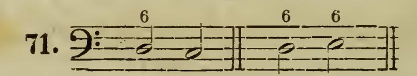
Bemerkungen zu diesen Aufgaben.

Die Angabe der Quinte im ersten Takte des zweiten Beispiels, sowie alle ähnlichen Angaben in der Folge, deuten die Stellung des Sopran, somit die Lage des ersten Akkordes an. Steht keine Zahl über der ersten Bassnote, so ist anzunehmen, dass der Sopran am zweckmässigsten die Oktave des Basses erhält.

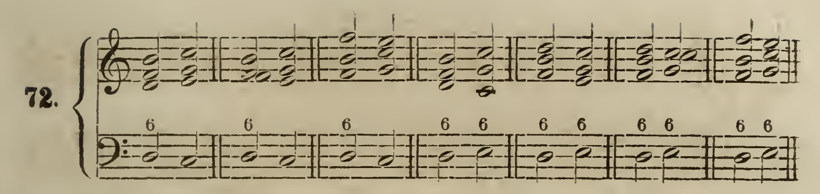
Der verminderte Dreiklang zeigt sich in der zweiten Aufgabe als Sextakkord. In dieser Stellung kommt er am häufigsten vor. Es mag hierbei erinnert werden, dass der Grundton desselben nicht verdoppelt wird, weil er der Leitton ist, dagegen wird in den meisten Fällen die Terz (im Sextakkord der Basston) verdoppelt. Die Stimmenführung veranlasst zuweilen auch eine Verdoppelung der Quinte.

Die Fortschreitung des verminderten Dreiklangs ist immer durch die Fortführung des Basses bedingt. Die natürliche Richtung des verminderten Dreiklangs in seiner Grundstellung ist bereits S. 26 angegeben.

In den gewöhnlichsten Fällen erfolgt der Bassschritt auf folgende Weise:



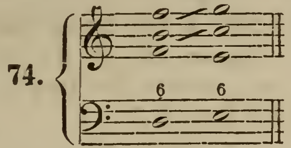
und die Fortschreitung der übrigen Stimmen so:



Aus obigen Beispielen geht hervor, dass die Umkehrung der verminderten Quinte, nämlich die übermässige Quarte, im *vierstimmigen Satze* nicht nothwendig dieselbe Fortschreitung haben wird, wie sie oben S. 26 *zweistimmig* angegeben war; wir sehen im ersten Beispiel und anderen *h* und *f* des Sopran und Alt zu *c* und *g* fortschreiten:

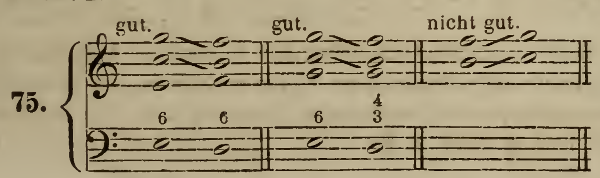
73.

Die Klangähnlichkeit dieses Akkordes mit dem später zu zeigenden Dominantseptimenakkord veranlasst Anfänger häufig, die verminderte Quinte auch dann *abwärts* zu führen, wenn sie sich durch Umkehrung in die übermässige Quarte verwandelt hat; dies ist, wie obige Beispiele zeigen, nur einzig und allein dann nothwendig, wenn sie wirklich als verminderte Quinte *über* dem Grundtone liegt, und eine Fortschreitung folgender Art:



ist wegen der Quintenparallelen fehlerhaft.

Anmerkung. Hierbei mag noch bemerkt werden, dass Quintenparallelen, von denen die eine Quinte vermindert, die andere rein ist, dann zu gestatten sind, wenn *die verminderte Quinte der reinen folgt, aber nicht umgekehrt.* Z. B.



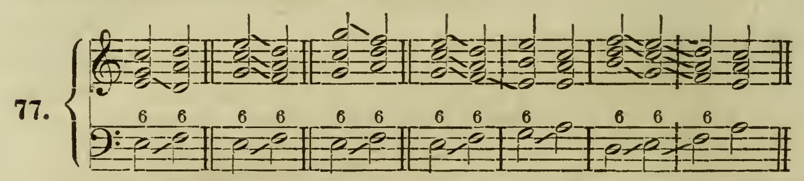
Vergleiche übrigens die Anmerkung S. 16.

Anders gestaltet sich die Fortschreitung der Stimmen im verminderten Dreiklang, wenn der Bass zu einem andern Akkord als zu dem tonischen Dreiklang übergeht. Es mögen hier einige Akkordverbindungen folgen:

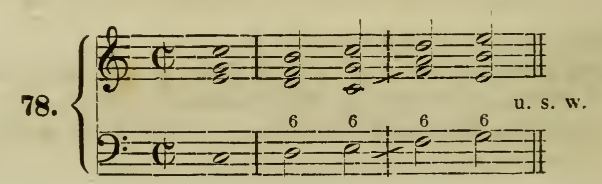


Der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe in Moll erlaubt eine andere Behandlung, da der Grundton desselben verdoppelt werden kann.

Die Folge zweier oder mehr Sextakkorde bei stufenweiser Fortschreitung des Basses, wie in der Aufgabe 70 Nr. 3 und anderen, wird eine oder mehrere Stimmen in der Gegenbewegung zum Bass nothwendig machen, z. B.



Die Reihe von Sextakkorden der 5. und 6. Aufgabe in No. 70 lässt sich zwar auf verschiedene Weise ausführen, am besten jedoch, wenn die consequente Bassfortschreitung auch in den übrigen Stimmen beibehalten wird, z. B.



Verdeckte Oktaven, wie im 2. und 3. Takte zwischen Tenor und Bass, sind in solchen Fällen nicht zu umgehen. Man kann daraus folgern, dass **einzelnen** regelwidrigen Stimmenführungen **gegen die Consequenz des Ganzen** nicht die besondere Bedeutung beizulegen ist, die ihnen sonst gebührt, da die Bildung des Einzelnen, wenn sie auch möglichst vollkommen sein muss, der des Ganzen immer untergeordnet sein wird.

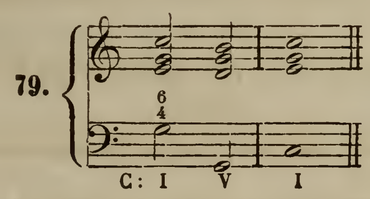
Anmerkung. Es ist nicht zu verkennen, dass oben aufgestellter Grundsatz von dem Anfänger leicht missverstanden werden kann; jedoch war die Aufstellung eines Princips nicht zu umgehen, und es mag, um möglichen Irrthum zu vermeiden, noch hinzugefügt werden, dass Entscheidung in diesen Dingen in letzter Instanz nur dem durch Erfahrung und Uebung völlig gereiften Urtheile zukommt.

Ueber die Zeichen der Generalbassschrift.

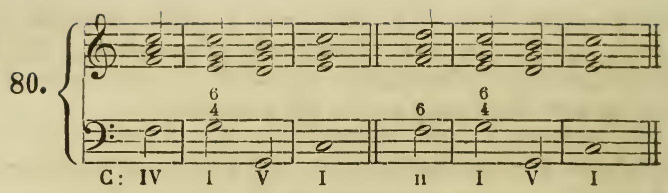
Die Zahlen und Zeichen der Generalbassschrift nennt man im Allgemeinen Signaturen. Einige derselben sind bereits erklärt worden, wie das in Moll sehr häufig vorkommende chromatische Zeichen. Die Bezeichnung des Sext- und Quartsextakkordes ist S. 36 angegeben. Man bedient sich dann eines Striches durch die Zahl (z. B. in den Aufgaben 8, 9, 10 unter Nr. 70 eines Striches durch die 6 : 6̸), wenn eine chromatische Erhöhung des Intervalles um eine halbe Stufe nöthig wird, für welchen jedoch nicht selten ein ♯ oder ♮ bei der Zahl angebracht wird (z. B. 6♯ oder 6♮, 5♮). Andere Zahlen finden ihre Erklärung später bei den betreffenden Akkorden.

Schlussbildung durch den Quartsextakkord.

In den Aufgaben 70 sehen wir durch die Umkehrungen des Dreiklangs die früher angeführte Schlussbildung erweitert und viel bestimmter gestaltet. Es zeigt sich nämlich, dass der Quartsextakkord des tonischen Dreiklangs vor dem Dominantakkord entschieden auf den Schluss hinweist.



Dem Quartsextakkord geht nicht selten der Dreiklang der vierten oder zweiten Stufe voraus.

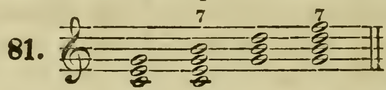
80.


So entschieden nun der Quartsextakkord auf den Schluss hinweist, wie er ebenfalls bei der Modulation in fremde Tonarten entschieden wirkt, so matt ist das Auftreten desselben unter anderen Verhältnissen, so dass dessen zweckmässiger Gebrauch gewissen Bedingungen unterworfen ist, von denen später gesprochen werden soll.

Viertes Kapitel.

Septimenharmonien. Vierklänge.

Die Septimenharmonien gründen sich auf die Dreiklänge. Sie entstehen durch Hinzufügung einer Terz zur Quinte des Dreiklangs, welche vom Grundton aus eine Septime bildet:

81.


Ausser den verschiedenen Arten der Dreiklänge werden auch die verschiedenen Arten von Septimen mannigfache Septimenharmonien ergeben.

Das allgemein Eigenschaftliche der Septimenakkorde.

Die Septimenakkorde sind nicht so selbstständig, als die meisten der Dreiklänge, sondern deuten entschieden auf einen Fortschritt hin, so dass sie nie allein, sondern nur in Verbindung mit Dreiklängen etwas Vollständiges oder Abgeschlossenes geben. Dagegen werden sie die Beziehungen der Akkorde zu einander enger, inniger machen und durch diese Eigenschaft vorzügliche Mittel für Akkordverknüpfung und für die Stimmenführung insbesondere gewähren.

Der Dominantseptimenakkord in Dur und Moll.

Der vorzüglichste und am häufigsten vorkommende der Septimenakkorde ist der

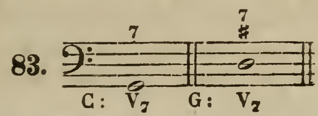
Dominantseptimenakkord

auch Hauptseptimenakkord genannt.

Er ruht wie der Dominantdreiklang auf der fünften Stufe und ist in Dur und Moll ganz gleich gebildet, nämlich aus dem Durdreiklang und kleiner Septime.

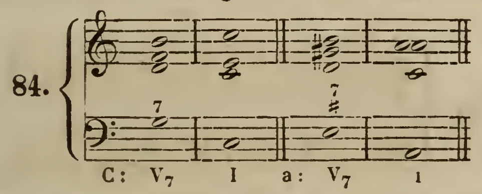
82. C: V V_7 c: V V_7

In der Grundlage wird er durch 7 über der Bassnote und in unserer Bezeichnungsart durch V_7 bezeichnet:

83.


Die Beziehung, in welcher der Dominantdreiklang zu dem tonischen Dreiklange steht, ist hauptsächlich durch früher gezeigte Schlussbildung klar geworden (s. S. 21). Noch deutlicher wird der Schluss durch Benutzung des Dominantseptakkordes hervortreten:

Folgende Akkordverbindung wird die Schlussbildung zeigen:

84.


Anmerkung. Zu bemerken ist hierbei, dass der dem Septimenakkord nachfolgende Dreiklang unvollständig ist; in beiden Fällen fehlt die Quinte des Akkordes. Der Grund davon wird sich aus dem Folgenden ergeben.

Das diesen Akkorden innewohnende Streben nach einem Ruhepunkte und die erfolgte Vereinigung mit einem Dreiklang nennt man

Auflösung des Septimenakkordes, Cadenz.

Erfolgt die Vereinigung des Dominantseptakkordes mit dem tonischen Dreiklange in der Nr. 84 angeführten und ähnlicher Weise, wird sie

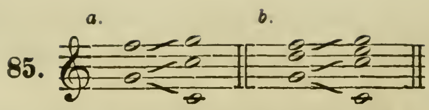
Schlusscadenz

genannt.

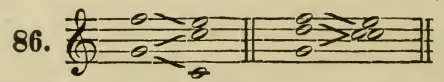
Für die Stimmenführung wird uns die Fortschreitung der Intervalle des Septimenakkordes wichtige Bemerkungen geben.

Wir betrachten zuerst die Schlusscadenz als die regelmässige Auflösung des Dominantseptakkordes besonders.

Die Septime als das wesentliche Intervall des Akkordes ist durch ihre Beziehung zu dem Grundton an eine bestimmte Fortschreitung gebunden. Wird der Fortschritt des Basses, der den Grundton enthält, als gegeben betrachtet, so wird eine Fortschreitung der Septime nach oben unmöglich erscheinen:

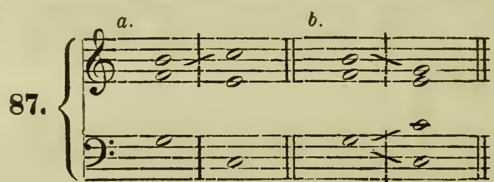


selbst wenn, wie bei *b*, eine dritte Stimme hinzukommt; wogegen das Abwärtsschreiten derselben volle Befriedigung gewährt:

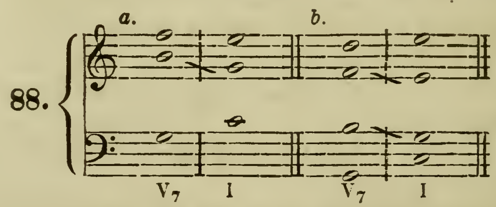


Da die Fortschreitung des Grundtons durch einen Quartenschritt aufwärts oder Quintenschritt abwärts bereits bestimmt ist, bleibt die Fortschreitung der Terz und Quinte des Septimenakkordes zu betrachten übrig.

Die Terz des Dominantseptakkordes ist stets der Leitton der Tonleiter; ihre natürliche Richtung bestimmt sich daher aus dem bereits früher über den Leitton Gesagten (S. 27), die Fortschreitung derselben wird eine halbe Stufe aufwärts erfolgen, und *b* wird daher nicht so natürlich erscheinen, wie *a*:

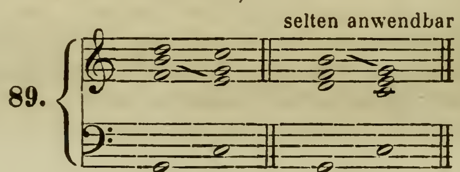


In dem Beispiele 87 *b* ist die Terz der obern Stimme zugetheilt, was das Ungewöhnliche ihrer Fortschreitung besonders fühlbar macht. Erträglich wird diese Führung, wenn die Terz in einer Mittelstimme sich befindet, z. B.

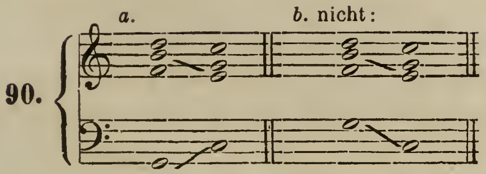


Dieses Abwärtsführen der Terz (Leitton) ist daher unter folgenden Bedingungen anzuwenden:

a) wenn sie nicht in der obern Stimme liegt, sondern in einer Mittelstimme, z. B.



b) wenn der Bass in der Gegenbewegung fortschreitet, z. B.



Der Grund der zweiten Regel wird deutlich, wenn man die im letzten Beispiel *b* zwischen Alt und Bass befindlichen verdeckten Quinten betrachtet.

Die Führung der Quinte des Septimenakkordes ist frei. Während sie meistens durch die Septime eine Stufe abwärts gedrängt wird, können Gründe der Stimmenführung vorhanden sein, sie ebenso einen Schritt aufwärts fortschreiten zu lassen, wie Beispiel 88 *b* zeigt, wo das *d* des Sopran in's *e* geführt ist.

Fassen wir diese Bemerkungen kurz zusammen, so finden wir folgende Regeln für die regelmässige Auflösung des Septimenakkordes und für die Schlusscadenz insbesondere:

Die Septime schreitet eine diatonische Stufe abwärts, während
der Grundton einen Quartensprung aufwärts oder Quintensprung abwärts macht;
die Terz wird ebenso gegen die Septime eine Stufe aufwärts geführt, während
die Quinte schrittweise auf- und abwärts geführt werden kann.

Anmerkung. Bei der Fortschreitung der Terz gegen die Septime mag daran erinnert werden, was über den Grundton und die verminderte Quinte im verminderten Dreiklang (S. 26) gesagt wurde. Beide Intervalle finden sich im Dominantseptimenakkord wieder.

Anwendung.

Ausser bei den Schlussbildungen wird der Dominantseptimenakkord selten in der uns bis jetzt bekannten Verwendung in der Mitte eines Tonstückes gebraucht, und wenn es geschieht, nur in einer Stellung, wodurch das Gefühl des völligen Abschlusses nicht hervorgebracht wird.

Dies geschieht namentlich dann, wenn die Septime des Akkordes in der obern Stimme liegt, wodurch der Schluss unvollkommen wird, oder wenn der Dominantseptimenakkord auf den guten Takttheil (Thesis) fällt, da bei dem vollkommenen Schlusse (Cadenz) der tonische Dreiklang auf diesen fallen muss (siehe S. 21).

Ausserdem erscheint der Akkord oft durch Auslassung eines

Intervalls unvollkommen. Dieses Intervall kann jedoch nur die Quinte selten die Terz sein, während die Weglassung des Grundtons und der Septime den Akkord gänzlich verändern und unerkennbar machen würde.



In *a*, *b*, *d* ist die Quinte weggelassen, in *c* die Terz, und überall dafür der Grundton verdoppelt worden, welche Verdoppelung durch das Liegenbleiben des Tones die engste Verbindung mit dem folgenden Akkorde herstellt, und wodurch der tonische Dreiklang sich wieder vollkommen darstellt, was bei den früheren Auflösungen nicht der Fall war (s. Nr. 84).

Wir knüpfen über die Auslassung eines Intervalles im Akkord folgende Bemerkung an:

Durch die Stimmenführung kann ein Akkord unvollständig erscheinen; das ausgelassene Intervall wird meistens die Quinte des Grundakkordes sein.



Aufgaben.



Diese Aufgaben bedürfen keiner weitern Erklärung. Dass durch 7 der Septimenakkord in der uns jetzt bekannten Lage angezeigt wird, ist früher schon erwähnt worden, ebenso dass das darunter sich befindende Kreuz, oder überhaupt jedes chromatische Zeichen, welches sich ohne eine daneben befindliche Zahl vorfindet, sich auf die Terz des Basstones bezieht (siehe S. 43).

Fünftes Kapitel.

Die Umkehrungen des Septimenakkordes.

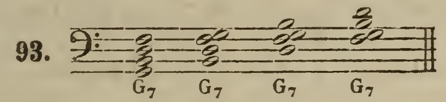
Wie die Stellung des Dreiklangs dadurch verändert werden kann, dass der Bass ein anderes Intervall desselben, als den Grundton, erhält, so kann dies auch bei den Septimenakkorden geschehen:

die erste Umkehrung entsteht, wenn der Bass die Terz des Grundtons erhält;

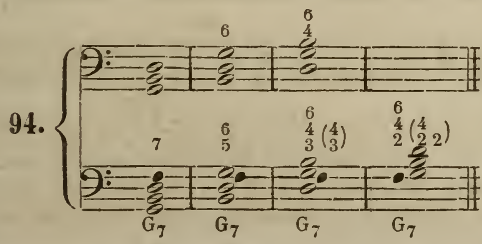
die zweite, wenn die Quinte des Stammakkordes im Bass liegt, und

die dritte, wenn die ursprüngliche Septime der untern Stimme zugetheilt ist.

In gedrängter Lage stellen sich die Umkehrungen so dar:



Eine Vergleichung dieser Versetzungen des Septimenakkordes mit denen des Dreiklangs zeigt die analoge Stellung derselben deutlich:



Ihre Benennung erhalten diese abgeleiteten Akkorde von der Stellung ihrer Intervalle:

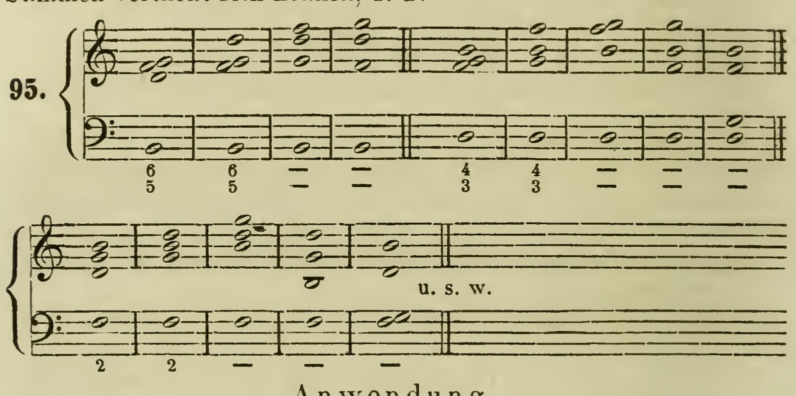
die erste Umkehrung heisst: der Quintsextakkord,

die zweite: der Terzquartsext- oder kurz Terzquartakkord,

die dritte: der Sekundquartsext- oder kurz Sekundakkord.

Die Bezeichnung derselben in der Generalbassschrift ist oben im Beispiel 94 zu sehen.

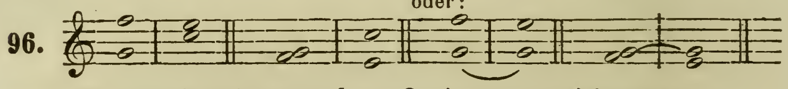
Es bedarf hierbei nur der Erinnerung, dass es bei diesen Versetzungen ebenso wie früher bei den Versetzungen des Dreiklangs nur auf die Stellung des Basses oder der untersten Stimme ankommt, und dass die übrigen Intervalle verschieden in die oberen Stimmen vertheilt sein können, z. B.



Anwendung.

Die regelmässige Fortschreitung (Auflösung) dieser abgeleiteten Akkorde gründet sich auf die des Stammakkordes.

Begründete dort die Dissonanz, die Septime, den Fortschritt nach einer Seite hin, so wird auch bei den abgeleiteten Akkorden, in welchen die beiden Töne, der Grundton und die Septime, entweder wieder erscheinen, oder durch Umkehrung zu Sekunden werden, das Streben nach derselben Fortschreitung (Auflösung) stattfinden.



Fortschreitung des Quintsextakkordes.

Da sich die ursprüngliche Septime gegen den Basston im Quintsextakkord ebenfalls als Dissonanz, als verminderte Quinte zeigt, deren Fortschreitung schon oben (S. 26) besprochen wurde,

97.

so wird die Auflösung des Quintsextakkordes auf natürliche Weise so stattfinden:

98.

G_7 C

Die Fortschreitung des Grundtons ist hier, so wie sie früher angegeben wurde, nicht mehr vorhanden, da das *G* der obern Stimme liegen bleibt und sich in die Quinte verwandelt; dies ist jedoch nur scheinbar, denn dass sie doch dieser Harmonieverbindung zum Grunde liegt, beweist die untere Bezeichnung G_7C des Beispiels 98.

Dass aber der Sopran oder eine Mittelstimme in solchen Fällen die Fortschreitung der Grundtöne den Noten nach nicht ausführen kann, liegt ausser anderen Gründen zunächst in dem Charakter dieser Stimmen, der mehr in Vermittelung und Verknüpfung der Harmonien als in der Begründung derselben, die dem Bass zukommt, zu finden ist.

Anmerkung. Abweichende Fortschreitungen des Grundtons in diesen Fällen, wie sie eine freiere Führung der Stimmen in gewissen Verhältnissen ergeben würde, sind hierbei nicht ausgeschlossen, nur muss eine innere Verbindung und Beziehung der Akkorde zu einander vorhanden sein.

Fortschreitung des Terzquartsextakkordes.

Ausser der Septime und ihrer Umkehrung findet sich hier die verminderte Quinte oder deren Umkehrung, die übermässige Quarte, wieder:

99.

Die Auflösung dieses Akkordes erfolgt so:

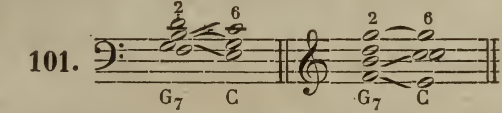
100. a. G_7 C — b. G_7 C

Der Bass, die ursprüngliche Quinte, kann auf beide angegebene Arten fortschreiten.

Fortschreitung des Sekundakkordes.

Dieser Akkord hat das Eigenthümliche, dass die ursprünglichen, dissonirenden Intervalle, die Septime und die verminderte Quinte, nur in ihren Umkehrungen, als Untersekunde und übermässige Unterquarte, vorkommen können.

Die Fortschreitung dieses Akkordes ist folgende:



Die Auflösung des Sekundakkordes erfolgt also hier durch den Sextakkord.

Man kann aus diesen Auflösungen ersehen, dass sie sich sämmtlich auf die natürliche Fortschreitung des Dominantseptimenakkor-

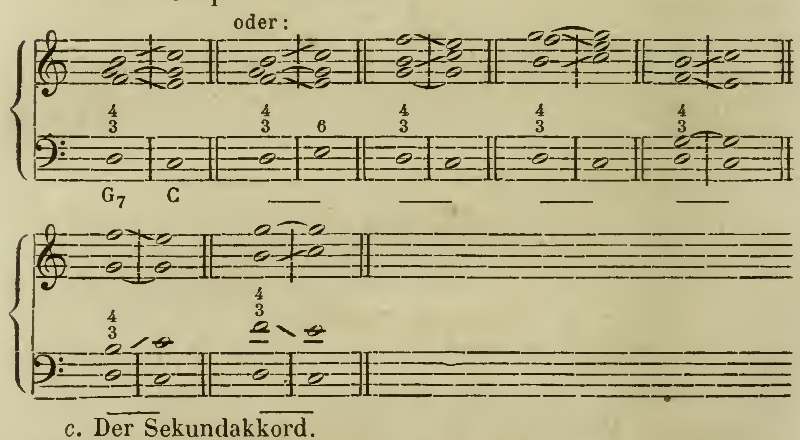
des gründen, die früher Cadenz genannt wurde, denn überall findet sich die Grundtonbezeichnung G_7 C oder V_7 I.

Diese Auflösungen werden daher selbst Cadenzen bilden, nur nicht so vollkommener Art, wie die oben erwähnte, und wie man jene vollkommene Cadenz nennt, so bezeichnet man diese mit dem Namen unvollkommene Cadenzen.

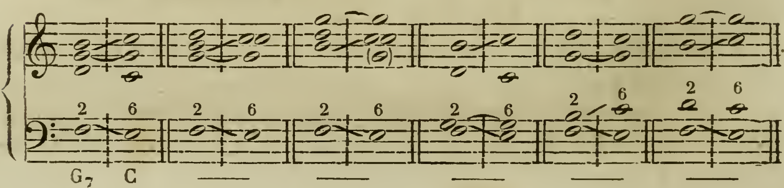
Uebersicht der natürlichen Fortschreitung aller Umkehrungen des Dominantseptimenakkordes in verschiedenen Lagen.



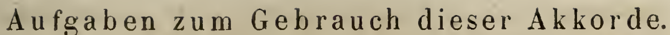
b. Der Terzquartsextakkord.



c. Der Sekundakkord.



Aufgaben zum Gebrauch dieser Akkorde.



103. 1.–8.

Bemerkung. Die Bezeichnung 8 7 im vorletzten Takte des zweiten, vierten und fünften Beispiels bedeutet, dass die Septime nicht mit dem Akkord zugleich auftreten sondern erst der Oktave nachfolgen soll.

Sechstes Kapitel.

Nebenseptimenharmonien.

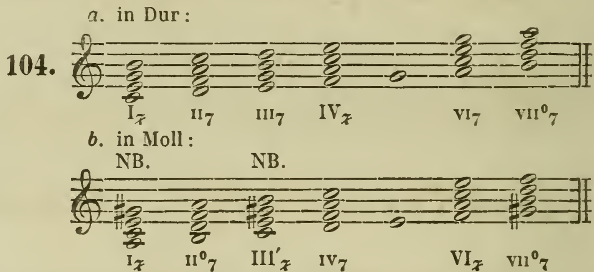
Während bei den Dreiklängen drei Hauptakkorde nöthig sind, um die Tonart (die Beziehung zum tonischen Dreiklang als Mittelpunkt) festzustellen, bedarf es bei den Septimenakkorden nur eines Hauptakkordes, des Dominantseptimenakkordes, dessen Inhalt allein schon die Tonart zweifellos macht, und dessen natürliche Fortschreitung zum tonischen Dreiklang die Tonart vergegenwärtigt.

Anmerkung. Schon die Erscheinung, dass die Septime des Dominantakkords zugleich der Grundton des Unterdominant-Dreiklangs ist, macht die Beziehung beider Töne *g* und *f* (als Grundtöne der Dominantdreiklänge) zu ihrem gemeinschaftlichen Mittelpunkt *c* (als tonischen Dreiklang) vollständig klar (siehe oben S. 10. 3).

Ausser diesem Dominantseptimenakkord, auch Hauptseptimen- oder wesentlicher Septimenakkord genannt, lassen sich von den übrigen Dreiklängen in Dur und Moll Septimenharmonien bilden, deren Beziehung zu einer bestimmten Tonart zwar unleugbar, aber durchaus nicht so entschieden ist, wie bei jenem. Sie heissen:

Nebenseptimenakkorde.

Sie sind einfach durch Hinzufügung einer Septime des Grundtons zu den Dreiklängen zu bilden.



Wir gelangen hier zu Akkordbildungen, die zum Theil ohne Zusammenhang mit anderen Akkorden sehr hart und deshalb fremdartig klingen, weil, wie oben schon bemerkt wurde, ihre Beziehung zu einer Grundtonart nicht so entschieden und klar ist, wie bei dem Dominantseptimenakkord. Ihr Gebrauch wird daher zum Theil seltener, aber nichtsdestoweniger geeignet sein, der harmonischen Fortführung Abwechselung und besondere Färbung zu verleihen.

Unter diesen Nebenseptimenakkorden lassen sich folgende Arten unterscheiden:

a. Durdreiklänge mit grosser Septime.

105. in Dur: in Moll:
C: I7 IV7 a: VI7

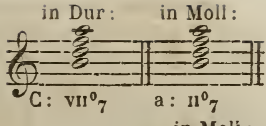
NB. Durdreiklänge mit kleiner Septime bilden stets Dominantseptimenakkorde.

b. Molldreiklang mit grosser Septime.

in Moll:
a: I7 als Grundharmonie nicht gebräuchlich

c. Molldreiklänge mit kleiner Septime.

in Dur: in Moll:
C: II7 III7 VI7 a. IV7



d. Verminderte Dreiklänge mit kleiner Septime.

in Moll:

e. Verminderter Dreiklang mit verminderter Septime.

a: VII°7

f. Der übermässige Dreiklang mit grosser Septime

a: III'7

wie er sich auf der dritten Stufe in Moll findet, ist zwar nicht unbrauchbar, aber aus früher bei dem übermässigen Dreiklang entwickelten Gründen sehr selten und mehrdeutig.

Anmerkung. Wir finden diesen Akkord in anderer Begründung im zehnten Kapitel wieder.

Anwendung der Nebenseptimenakkorde in Dur.

Die Septime oder deren Umkehrung, die Sekunde, mag gross, klein, vermindert oder (was die Sekunde allein betrifft) übermässig sein, sie wird immer in ihrer Beziehung zu dem Grundton als Dissonanz zu einem Fortschritt drängen.

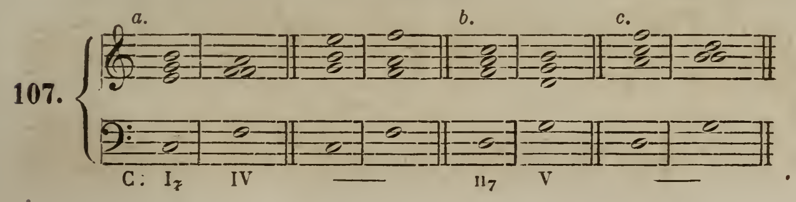
Dieser natürliche Fortschritt ist bei den Nebenseptimenakkorden kein anderer, als der bereits bei der Dominantseptime gefundene, nämlich eine Stufe abwärts gegen den Grundton, wenn sich letzterer quinten- oder quartenweise ab- oder aufwärts bewegt.

Ist sonach die Fortschreitung der Hauptintervalle des Akkordes in dieser Art gefunden:

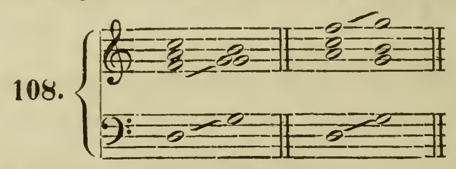
106.

so bedarf es für die übrigen Intervalle keiner neuen Regel; die Terz wird sich eine Stufe aufwärts führen lassen, während der Fortschritt der Quinte nach beiden Seiten hin erfolgen kann.

107.



Anmerkung. Die abweichende Fortschreitung der Terz im Beispiel 107 *b* ist dadurch entstanden, dass die verdeckte Oktave, die bei regelmässigem Steigen der Terz um eine ganze Stufe zum Vorschein kommen würde, z. B.



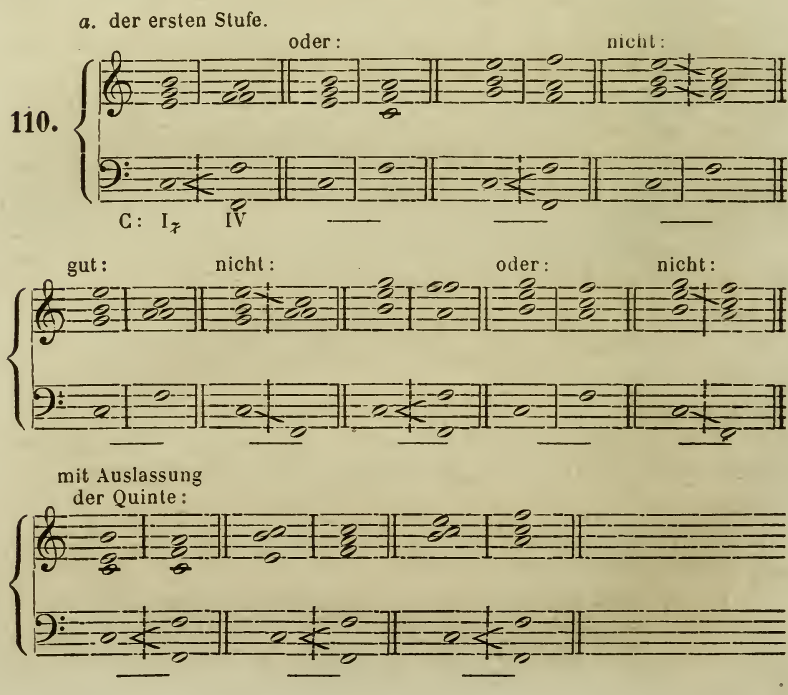
vermieden wurde. Siehe S. 23 Beispiel 32.

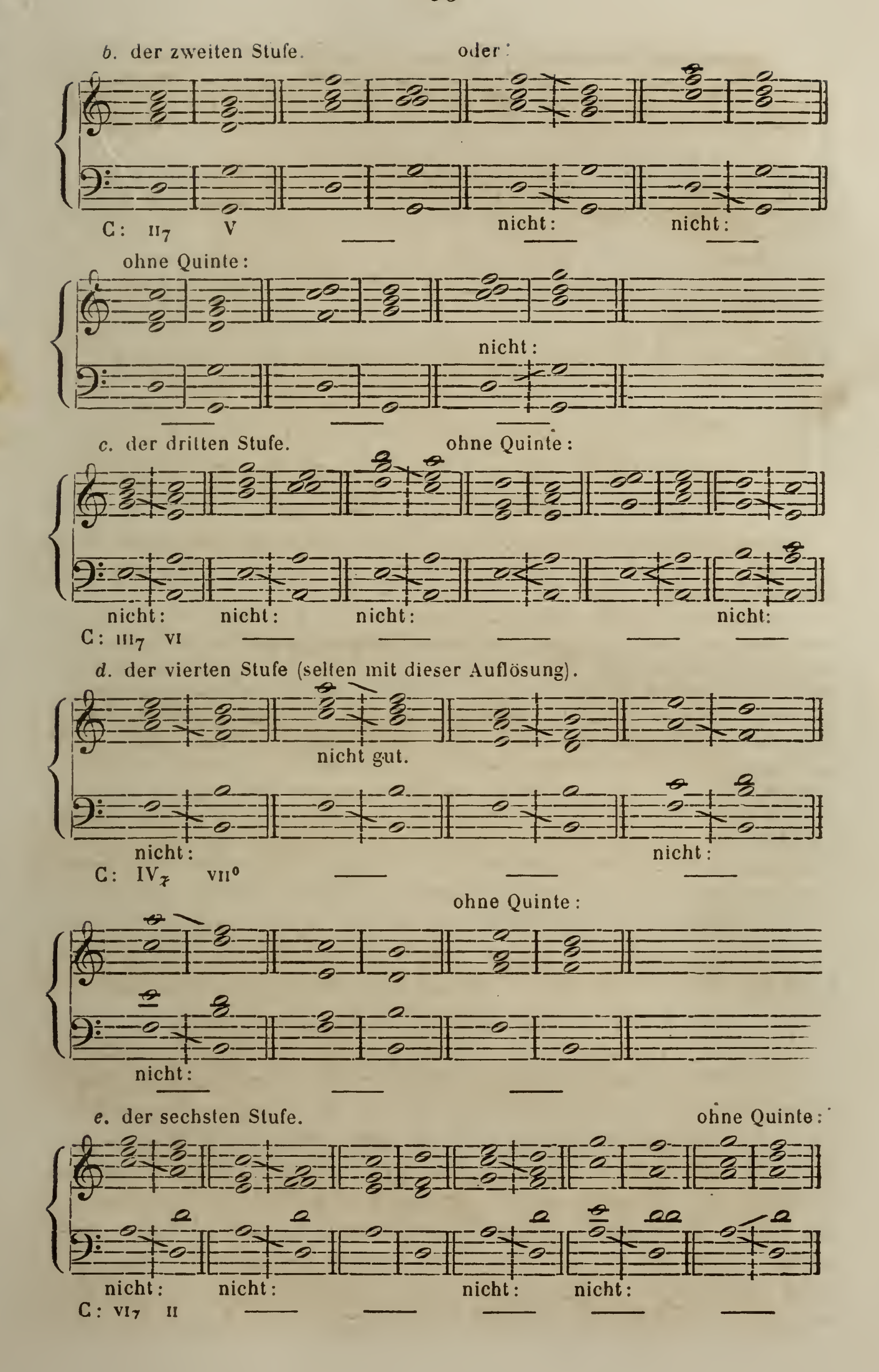
Ob man aber, wie im Beispiel 107 *c*, durch die Führung der Quinte den Leitton im folgenden Akkord verdoppeln, oder folgende verdeckte Quinten vorziehen will:

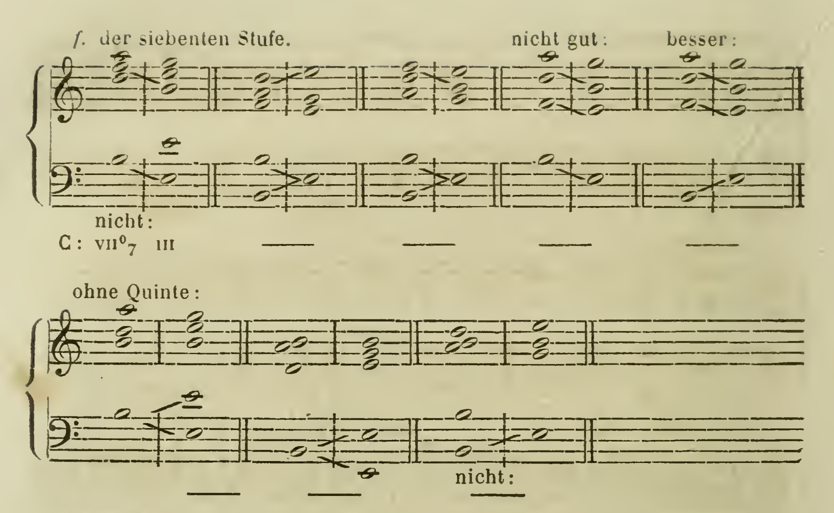
109.

wird von Umständen abhängen, über die nur an Ort und Stelle bei der Anwendung zu urtheilen ist.

Natürliche (cadenzirende) Fortschreitung der Nebenseptimenakkorde in Dur.




b. der zweiten Stufe.
oder:
C: II7 V
nicht:
nicht:
ohne Quinte:
nicht:
c. der dritten Stufe.
ohne Quinte:
nicht:
nicht:
nicht:
nicht:
C: III7 VI
d. der vierten Stufe (selten mit dieser Auflösung).
nicht gut.
nicht:
nicht:
C: IV7 VII0
ohne Quinte:
nicht:
e. der sechsten Stufe.
ohne Quinte:
nicht:
nicht:
nicht:
nicht:
C: VI7 II



Anmerkung. Die oben befindlichen Fortschreitungen aller Septimenakkorde sind weder in ihren Lagen erschöpfend, noch sind sie als die einzig möglichen dargestellt worden.

Die Schwierigkeit der Bildung solcher Fortschreitungen liegt nur in den oft hervorkommenden verdeckten Quinten und Oktaven. Auch sind alle oben hinzugefügten Bemerkungen, wie »nicht«, »nicht gut«, welche sich meistens auf die Führung des Basses, insofern dieser mit anderen nothwendigen Stimmenschritten jene Fehler hervorbringt, beziehen, in vielen Fällen nur vom theoretischen Standpunkte aus aufzufassen, während solche und ähnliche Stellen in der Praxis, selbst im sogenannten reinen Satze, oft nach oben (S. 40 u. 41) ausgesprochenem Grundsatze beurtheilt werden müssen.

Da es bis jetzt der Theorie noch nicht gelungen ist, positive Regeln für alle Fälle der Art aufzustellen, kann das Wahre und Falsche, das Erlaubte und Unerlaubte in dieser Beziehung nur durch vollständige harmonische Ausbildung und ein wirklich musikalisch gebildetes Ohr erkannt werden. Mehr hierüber folgt später.

Ueber die besondere Fortschreitung des Septimenakkordes der siebenten Stufe.

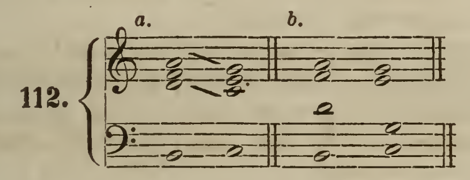
In der oben unter 110 befindlichen Zusammenstellung der Fortschreitung aller Septimenakkorde in Dur ist der der siebenten Stufe, analog den übrigen, in die dritte Stufe geführt worden, d. h. die Grundtonfortschreitung erfolgt wie bei den übrigen Septimenakkorden ebenfalls durch einen Quartenschritt aufwärts oder Quintenschritt abwärts. Diese Fortschreitung ist die seltenere, und wird meistens nur bei gleichmässiger Fortführung der Harmonie (Sequenz) gebraucht. Oefter kommt jene Fortschreitung vor, auf die sich der verminderte Dreiklang, dem hier die Septime hin-

zugefügt ist, stützt (siehe S. 26 und 38), nämlich die zu dem tonischen Dreiklang.



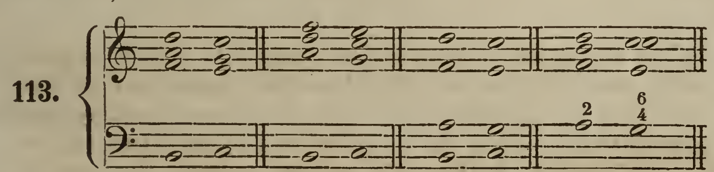
Dass die Beziehung des verminderten Dreiklangs zum tonischen Dreiklang durch die Hinzufügung der Septime nicht verändert, im Gegentheil noch entschiedener wird, zeigt obiges Beispiel deutlich.

Ebenso ist zu bemerken, dass, wenn der Akkord in obiger Lage erscheint, die Terz des folgenden Dreiklangs verdoppelt werden muss (siehe 111 *b*), weil sonst reine Quinten entstehen würden (siehe 112 *a*);



man müsste denn einen Sprung wie bei *b* anbringen, eine Führung des Tenor, die man nicht selten findet, und die trotz der verdeckten Oktave sehr wirkungsvoll ist.

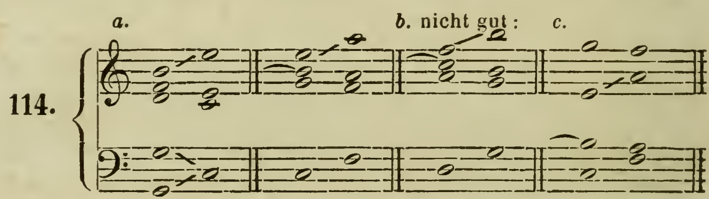
Diesem Akkord eigenthümlich ist, dass nur die Stellung desselben befriedigend wirkt, in welcher die Septime in der obern Stimme liegt, während die übrigen Stellungen, wenn auch nicht unbrauchbar, doch unklarer erscheinen.



Anmerkung. Ob der Grund davon darin liegt, dass in der Septime mit ihrer oben bewirkten Fortschreitung der Charakter der None liegt (wie manche Theoretiker behaupten, dass diesem Akkord mit seiner Auflösung der Dominantseptimenakkord mit hinzugefügter None zum Grunde liege), der, obwohl ähnlich dem der Septime, doch viel umfassender ist, und die Stellung in die Mitte nicht verträgt, kann hier nicht weiter untersucht werden.

Die freiere Behandlung der Terz und Quinte im Septimenakkord.

Verschiedene Fortschreitungen dieser Intervalle sind bereits bei obigen Akkordverbindungen benutzt worden. Die Quinte geht auf- und abwärts, die Terz ebenso bald eine Stufe aufwärts, bald macht sie einen Terzschritt abwärts. Alles dies geschah meistens in Berücksichtigung und Vermeidung der verdeckten Quinten und Oktaven. Abgesehen von diesen fehlerhaften Fortschreitungen kann besonders die Terz noch andere Schritte machen, wodurch die Stimmenführung oft selbstständiger und freier wird, z. B.



Dass diese Führung auch in den Mittelstimmen möglich ist, wenn es die Lage gestattet, beweist *c*.

Die Führung des Sopran bei *b* ist deshalb nicht gut, weil dadurch ein übermässiger Quartensprung hervorkommt.

Man nennt den Schritt von der vierten zur siebenten Stufe (*f–h*) den **Tritonus,** weil er drei ganze Tonstufen enthält. Ueber denselben mehr in der Folge.

Andere Führung der Quinte ist nur möglich, wenn der Bass zu gleicher Zeit obige grundtonmässige Fortschreitung ändert, wie überhaupt sich noch weitere Stimmenführung ergeben wird, wenn wir andere als die bisher benutzten Akkordverbindungen aufsuchen.

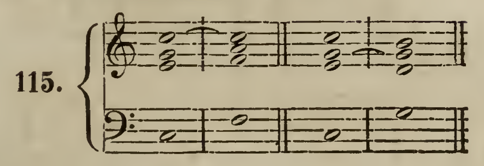
Die Vorbereitung der Septime.

Es ist bisher über die Fortschreitung der Septimenakkorde, aber nicht über die Einführung derselben gesprochen worden.

Die Härte des Auftrittes vieler Dissonanzen und namentlich der meisten Septimen in den Nebenseptimenakkorden macht eine sorgfältige Einführung derselben nöthig, die darin besteht, dass man sie vorbereitet.

Vorbereitet ist ein Ton, wenn derselbe bereits im vorhergehenden Akkorde **in ein und derselben Stimme** und als harmonischer Ton vorhanden ist, so dass er durch einen Bogen verbunden werden kann.

Solche Vorbereitung eines Tones liegt schon in den ersten früher gezeigten Akkordverbindungen, z. B.



Man kann hier sagen: das *c* des Sopran im zweiten Akkord ist durch das *c* des ersten Akkordes *vorbereitet*; ebenso das *g* des Alt im folgenden Beispiel.

Die *Nothwendigkeit* der Vorbereitung der Septimen beruht aber nicht allein in der Härte ihres Auftretens, wenn sie *frei* angeschlagen werden, sondern besonders in dem *Charakter der harmonischen Verbindung und Verknüpfung* zweier sich folgender Akkorde, der den Septimen vorzugsweise eigen ist, und der ohne die Vorbereitung nicht hervortreten würde.

Die *Vorbereitung der Septime* kann nun auf folgende Art erfolgen:



In allen diesen Beispielen bildet der Ton, der mit dem folgenden gleichen durch einen Bogen verbunden ist, die *Vorbereitung der Septime*.

Bei der Bildung solcher Vorbereitung sind folgende Regeln zu beachten:

a) Die *Vorbereitung erfolgt auf leichtem Tacttheil* (Arsis) und *muss*

b) *wenigstens von ebenso langer Dauer sein, als die nachfolgende Septime*; sie kann wohl länger, aber nicht kürzer sein, z. B.



Anmerkung. Die Vorbereitung der Septimen bildet einen der wichtigsten Theile der Harmonielehre, und ist mit vieler Sorgfalt auszuführen und einzuüben, weil auf ihr das Wesentlichste der innern und innigsten Harmonieverbindung ruht.

Wenn sich auch hierbei Ausnahmen in der Praxis nachweisen lassen, so mag wiederholt erinnert werden, dass sie eben nichts Anderes als Ausnahmen sind, die gegen die Wichtigkeit des Grundsatzes harmonischer Verknüpfung nicht zu zeugen vermögen, sondern als nur im conkreten Falle durch Stellung und Verhältnisse geboten oder beabsichtigt beurtheilt werden können (S. 32. Anmerkung).

Diese Ausnahmen kommen meistens bei den kleinen Septimen, als den weniger harten, wie die der zweiten und siebenten Stufe, vor, und sind dann immer durch gute Stimmenführung gemildert.

Eine besondere Ausnahme der nothwendigen Vorbereitung macht jedoch die Septime des Dominantakkordes, auch die wesentliche Septime genannt. Sie ist diejenige, die durch ihre Beziehung zum tonischen Dreiklang, zur Grundtonart am wenigsten hart und befremdend auftritt, und bedarf nicht in allen Fällen der Vorbereitung.

Es mag über ihren weitern Gebrauch Folgendes bemerkt sein:

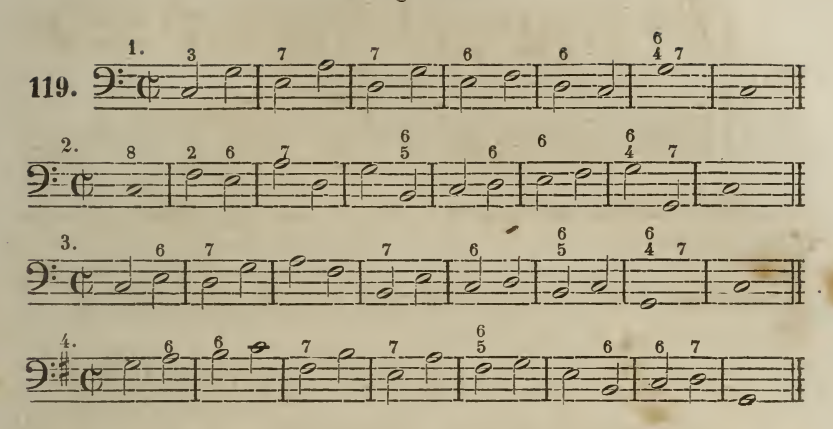
Die Dominantseptime bedarf zwar der Vorbereitung nicht, doch erfordert das freie Auftreten derselben das Vorhandensein des Grundtons, wenn die Stimmenführung rein und ohne Härte sein soll.



Anmerkung. Die sogenannten durchgehenden Septimen, die natürlich als solche nicht vorbereitet werden können, richten sich nach den Regeln der durchgehenden Noten, die später erklärt werden. Ueber die durchgehenden Septimen siehe das 18. Kapitel.

Auch die Septime der siebenten Stufe in Dur und Moll (im letzten Falle der verminderte Septimenakkord) bedürfen ihres besondern Charakters wegen durchaus nicht stets einer Vorbereitung.

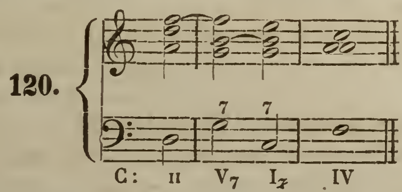
Aufgaben.



Die Verbindung der Septimenakkorde unter einander.

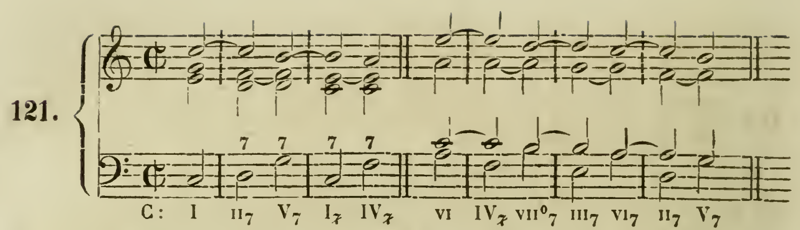
Die Fortschreitung oder Auflösung der Septimenakkorde geschah in den früheren Beispielen stets durch den Dreiklang der vierten Stufe aufwärts oder, was gleich ist, der fünften Stufe abwärts. Statt des Dreiklangs kann auch ein Septimenakkord derselben Stufe folgen.

Die Fortschreitung der Stimmen erleidet hierbei keine Abänderung, nur wird in diesem Falle die Terz des ersten Septimenakkordes zur nöthigen Vorbereitung der folgenden Septime dienen, daher nicht fortschreiten, sondern liegen bleiben. z. B.



Hier bildet die Terz des Dominantakkordes, das *h*, die Vorbereitung der folgenden Septime.

Das Eigenthümliche dieser Harmonieverbindung ist, dass in einem der Septimenakkorde immer die Quinte fehlen wird. In dem Beispiel 120 ist die Quinte des ersten Akkordes weggelassen worden. Folgen mehrere Septimenakkorde auf einander, dann wird immer wechselsweise in einem die Quinte fehlen.



Für Harmonieverbindungen dieser Art mag daher folgende Norm gelten:

Wenn zwei oder mehr Septimenakkorde **in der Grundlage** auf einander folgen, bleibt wechselsweise in einem die Quinte weg.

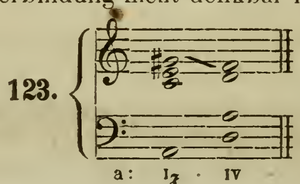
Aufgaben.



Anwendung der Nebenseptimenakkorde in Moll.

Beschränkter ist der Gebrauch der Nebenseptimenakkorde in Moll. Manche derselben zeigen sich für Akkordverbindungen, wie sie in Dur angewandt wurden, unfähig oder unbestimmt und mehrdeutig; andere bilden in ihrer cadenzirenden Fortschreitung schwere, unmelodische Stimmenschritte.

Eine Bildung von Septimenakkord, wie sie die erste Stufe giebt, kann keine den obigen analoge Fortschreitung ergeben, da folgende Akkordverbindung nicht denkbar ist.

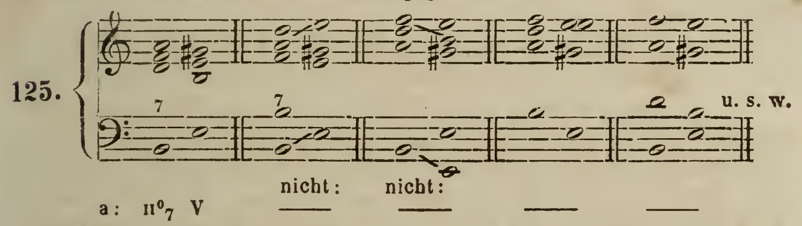


Anmerkung. Wenn sich auch mit obiger Intervallzusammenstellung Fortschreitungen bilden lassen, wie etwa:

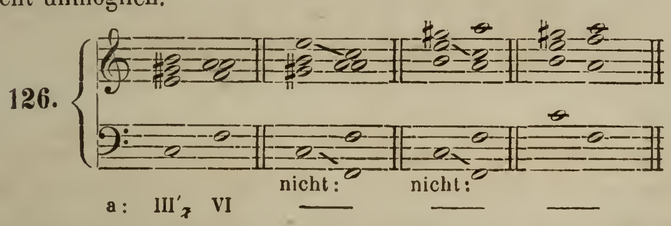


so dürfte doch der Beweis, dass hier eine Fortschreitung des Septimenakkordes der ersten Stufe in Moll vorliege, schwer fallen.

Die Auflösung des Akkordes der zweiten Stufe erfolgt in die Dominante und wird sehr häufig gebraucht.



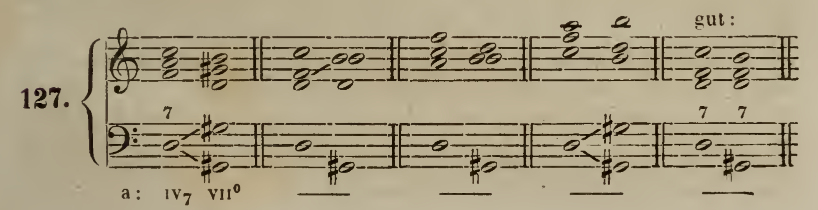
Eine Fortschreitung des Septimenakkordes der dritten Stufe ist nicht unmöglich.



sie ist aber mehrdeutig, und dürfte in *C*dur öfter anzutreffen sein, als in *A*moll. (siehe: Alterirte Akkorde).

Dass die Quinte in diesem Akkord als übermässiges Intervall stets eine Stufe aufwärts gehen wird, mag hier noch bemerkt werden.

Die Akkorde der vierten und sechsten Stufe sind selten, weil die Stimmenführung bei der Auflösung unbequem und unmelodisch wird.





Das Gezwungene der meisten obiger Fortschreitungen ist nicht zu verkennen und macht sie wenig brauchbar. —

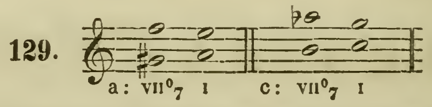
Die siebente Stufe in Moll bringt einen wichtigen Akkord, der allgemein unter dem Namen

der verminderte Septimenakkord

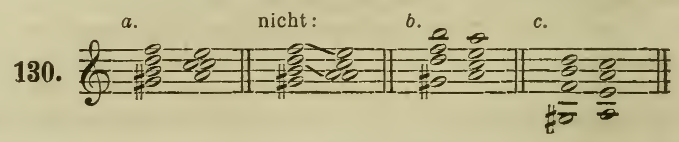
bekannt ist.

Eine Auflösung dieses Akkordes in der Weise aller übrigen ist unmöglich, da sie in den Dreiklang der dritten Stufe erfolgen müsste, welcher bereits oben als zweifelhaft und mehrdeutig aufgestellt wurde.

Statt dessen gründet sich, wie beim Septimenakkord der siebenten Stufe in Dur (siehe S. 56), die Fortschreitung desselben auf die natürliche Führung des Leittons, auf welchem dieser Akkord ruht:



Wie der Grundton dieses Akkordes (Leitton) eine halbe Stufe fortschreitet, so tritt auch die Septime eine halbe Stufe abwärts, während Terz und Quinte ebenso regelmässig fortgeführt werden, wie bei anderen Septimenakkorden; besonders aber ist die Führung der Terz in manchen Lagen (130 *a*) genau zu beachten, weil sie leicht fehlerhafte Fortschreitung ergiebt:



wohingegen die Stellung bei *b* und *c* der Terz grössere Freiheit giebt.

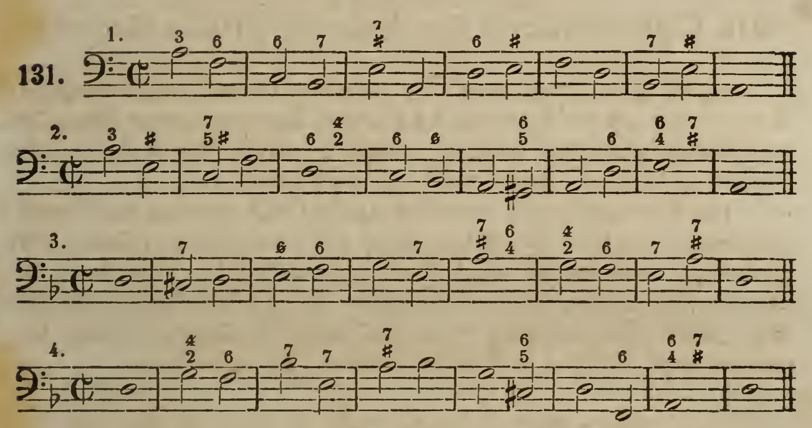
Anmerkung. Die natürliche Fortschreitung dieses Akkordes, ebenso des Septimenakkordes der siebenten Stufe in Dur, in den tonischen Dreiklang, hat die älteren Tonsatzlehrer veranlasst, die Begründung desselben in der Dominantseptimenharmonie zu finden. Sie dachten sich diesem Akkord eine None (gross oder klein) hinzugefügt und den Grundton weggelassen, wodurch beide Akkorde der siebenten Stufe entstanden.

Indem hierbei auf das, was später über die Nonenakkorde im 9. Kapitel gesagt ist, verwiesen wird, kann hier nur als Grund vorliegender Ansicht angeführt werden, dass jene Annahme der Nonenakkorde unnöthig und weitschweifig ist, und dass die Einfachheit des harmonischen Systems der weitläufigen Begründung desselben für die praktischen Zwecke vorgezogen wurde.

Für die Anwendung des verminderten Septimenakkordes merke man sich noch Folgendes:

Die verminderte Septime, die mildeste unter allen, bedarf keiner Vorbereitung (siehe S. 60).

Aufgaben.



Vorstehende und alle früheren Aufgaben dieses Kapitels, die natürlich nur den Zweck haben, die bisher erläuterten Akkorde mechanisch gebrauchen zu lernen und die aufgestellten Regeln und Bemerkungen zu erproben, enthalten in ihrer Struktur besonders deshalb etwas Ungelenkiges und Steifes, weil die grosse Anzahl von Septimenakkorden hier nur in der Grundlage erscheinen konnte, und weil die Einführung mancher derselben auf unserm jetzigen Standpunkte, der uns die Wahl anderer Mittel nicht erlaubte, schwierig war und nur gezwungen erscheinen konnte.

Zur Erläuterung derselben mag noch Folgendes dienen:

Der Grundton dieser Septimenakkorde macht überall den cadenzirenden Quarten- oder Quintenschritt, wie aus der Bassführung zu sehen ist, nur in der dritten Aufgabe von 122 und 131 findet sich scheinbar eine Ausnahme. Im vierten Takt der dritten Aufgabe von 122 bleibt der Basston zwar liegen, die Fortschreitung des Grundtons ist aber auf ganz regelmässige Weise in beiden Akkorden doch enthalten: a_7–D_7. Das Liegenbleiben des Basstons war hier möglich, weil wir bereits die Verwechslungen

des Dominantseptimenakkordes kennen gelernt haben und daher benutzen können. Gleich verhält es sich im fünften Takte des dritten Beispiels von 131, wo die Fortschreitung des Grundtons A_7–*d* bei liegenbleibendem Bass stattfindet.

In der zweiten Aufgabe von 131 ist der Septimenakkord der dritten Stufe in Moll gebraucht, und man darf annehmen, dass er bei dieser Einführung nicht unnatürlich und hart erscheinen wird.

Siebentes Kapitel.

Die Umkehrungen der Nebenseptimenakkorde.

Durch die Umkehrung der Nebenseptimenakkorde entstehen dieselben abgeleiteten Akkorde, die sich bereits früher bei der Dominantseptime zeigten, nämlich: der Quintsext–, der Terzquartsext– und der Sekundakkord.

Die Verschiedenheit der Terz, Quinte und Septime der Grundharmonie bringt für die Behandlung der Umkehrungen keine Veränderung. Denn wenn auch die grosse Septime sich durch die Umkehrung in eine kleine Sekunde, die verminderte in eine übermässige verwandelt, so wird doch die Fortschreitung derselben in gleicher, oben bereits erklärter Weise erfolgen.



Es bedarf bei der Fortschreitung aller dieser Septimenakkorde keiner neuen Regel. Nur die der siebenten Stufe in Dur und Moll erfordert, wie schon früher bemerkt wurde, einige Vorsicht wegen der leicht hervorkommenden offenen Quinten.

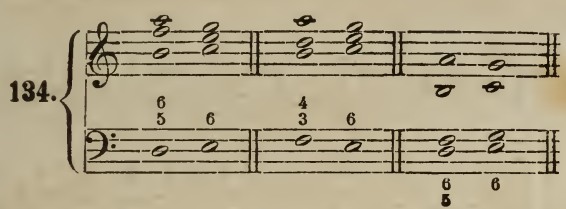
Es mag hier noch Einiges über ihre Behandlung folgen.

Fortschreitung des Septimenakkordes der siebenten Stufe in Dur:



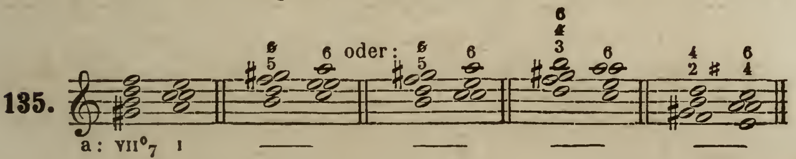
Alle diese Versetzungen des Akkordes sind brauchbar, nur dürfte die letzte, der Sekundakkord, am wenigsten seine Stufe finden, da die Auflösung in den Quartsextakkord in seltenen Fällen und höchstens als durchgehender Akkord Platz greifen könnte.

Man lasse sich durch die gedrängte Lage, in der diese Akkorde in 133 dargestellt sind, nicht an der Brauchbarkeit derselben irre machen, es kommt hierbei, wie schon früher erwähnt wurde, nur darauf an, ob die Septime über oder unter dem Grundton zu liegen kommt (siehe S. 57), und Stellungen des Quintsext- und Terzquartsextakkordes in folgender Art:



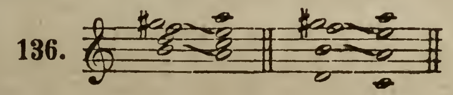
erscheinen deshalb befriedigender, weil die Septime über dem Grundtone liegt.

Eine der vorhergehenden gleiche Fortschreitungsart erfordert der verminderte Septimenakkord. Z. B.



Dass hier ebenfalls die dritte Versetzung, der Sekundakkord, am seltensten Verwendung finden wird, zeigt die unbefriedigende Auflösung in den Quartsextakkord, ein Akkord, der immer eine sorgfältige Behandlung erfordert, über welchen das Nöthige später folgt.

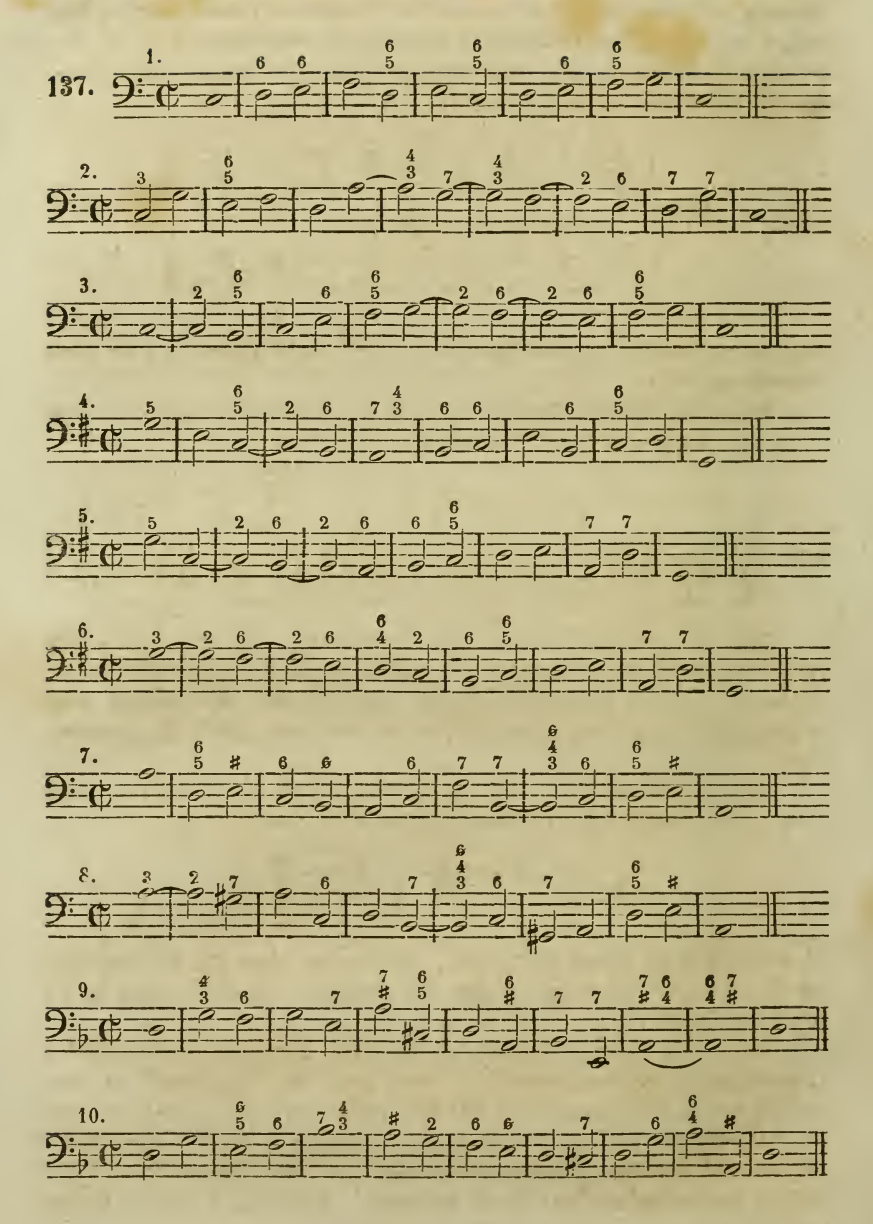
Dass Quintenfolgen, die durch Auflösung des Quintsext- und Terzquartsextakkordes in dieser Weise entstehen:



als fehlerhaft zu betrachten sind, ist bereits oben (S. 64) erwähnt worden. Ueber die Folgen dieser Art Quinten vergleiche auch S. 17 Nr. 16, 17 und 18.

Bei diesem überaus fügsamen Akkorde bringt die Stellung des Grundtons zur Septime keine so wesentliche Verschiedenheit hervor, wie es bei dem Akkorde der siebenten Stufe in Dur der Fall ist; die Septime kann über oder unter dem Grundtone liegen, die Klangähnlichkeit der übermässigen Sekunde mit der kleinen Terz wird dem Akkorde immer viel Milde zutheilen, und jene nur in Bezug auf die Tonart als solche empfinden lassen.

Aufgaben.



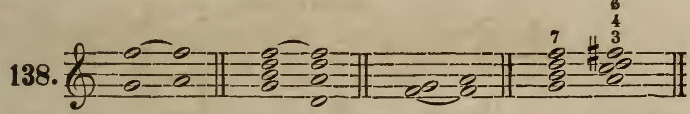
Achtes Kapitel.

Die Septimenakkorde in Verbindung mit Akkorden verschiedener anderer Tonstufen, als die bisher benutzten. Trugcadenzen.

Die bekannte Regel, die Septime müsse bei der Auflösung eine Stufe abwärts fortschreiten, bewährt sich bei den früher gezeigten Akkordverbindungen zwar vollkommen, sie hat aber so wenig positive Geltung, wie Anderes, welches unter anderen Bedingungen und Verhältnissen, bei der grossen Mannigfaltigkeit der Akkordverbindungen nothwendigen Veränderungen unterworfen ist.

Bei der Bewegung der Septime oder ihrer Umkehrung, der Sekunde, kommt alles auf den Fortschritt des Grundtones an. Ist dieser von der Art, wie in allen bisher gezeigten Fällen, dass ohne das Abwärtsschreiten der Septime kein verständliches und befriedigendes Resultat hervorgehen würde, so wird auch jene Regel volle Geltung haben.

Der Fortschritt des Grundtons kann aber auch jene Richtung der Septime völlig aufheben; sie kann entweder liegen bleiben oder auch aufwärts fortschreiten. Z. B.

138. 

Dies führt uns auf die Möglichkeit, die Septimenakkorde mit Akkorden anderer Tonstufen, als die bisher benutzten, zu verbinden. Es mögen hier einige bekannte Arten der Akkordverbindungen mit Bemerkungen folgen, um bei Versuchen neuer Bildungen der Art nach kritischen Grundsätzen verfahren zu können.

Wir beginnen mit dem Dominantseptimenakkord.

Es ist früher erwähnt worden, dass die Auflösung der Septimenakkorde in bisheriger Weise Cadenz, und die des Dominantseptimenakkordes Schlusscadenz genannt wird.

Folgt dem Dominantseptimenakkord ein anderer Akkord, als der tonische Dreiklang, der die Schlusscadenz bildet, so wird entweder die natürliche Hinneigung zum Schlusse verzögert oder gänzlich aufgehoben.

Die Erwartung der natürlichen Folge erfährt hierdurch eine Täuschung, und man nennt deshalb diese Akkordverbindungen

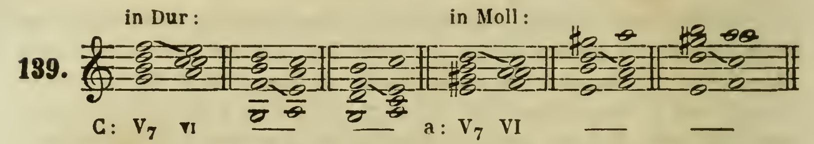
Trugcadenzen.

Trugcadenzen entstehen also überall, wo die Fortschreitung des Dominantseptimenakkordes nicht zum tonischen Dreiklang erfolgt, sondern zu anderen Akkorden führt.

Einige Arten derselben sollen zunächst erläutert werden.

1. Die Verbindung des Dominantseptimenakkordes mit Dreiklängen, ausser dem tonischen, bei stufenweisem Abwärtsschreiten der Septime.

a. Verbindung mit der sechsten Stufe



Diese Akkordverbindung (Trugcadenz) kommt sehr häufig vor. Nicht so entschieden ist die Wirkung dieser Fortschreitung bei den Umkehrungen des Septimenakkordes, und daher seltener:

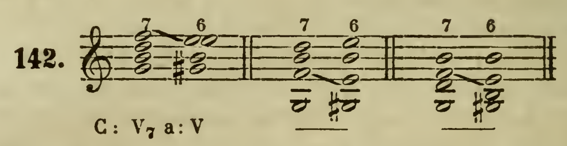


b. Verbindung mit der dritten Stufe:

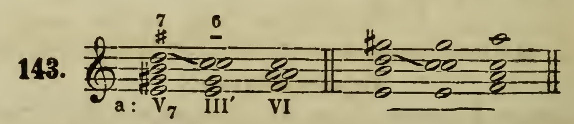


Anmerkung. Die Versuche mit den Umkehrungen des Akkords unterbleiben hier und in der Folge; sie sind leicht anzustellen.

Entschiedener wird diese Fortschreitung bei Anwendung der Modulation:

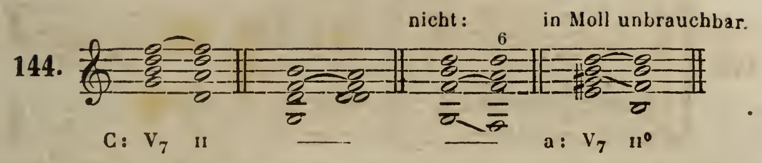


Auch in Moll ist die Verbindung mit dem Dreiklang der dritten Stufe möglich, nur wird dieser als dissonirender Akkord (durch die übermässige Quinte) eine weitere Folge nöthig machen.

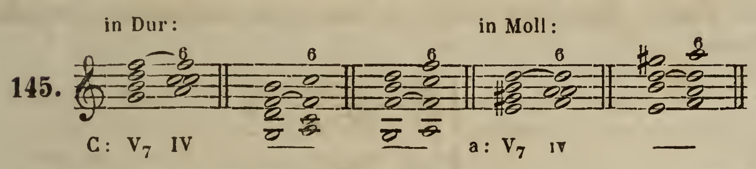


2. Die Verbindung mit Dreiklängen bei liegenbleibender Septime.

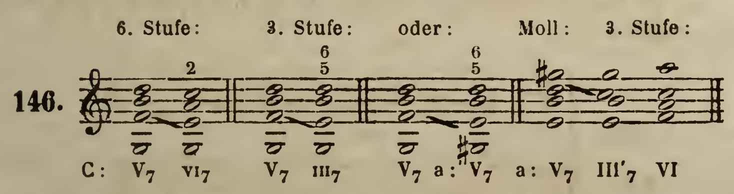
a. Mit der zweiten Stufe:



b. Mit der vierten Stufe:

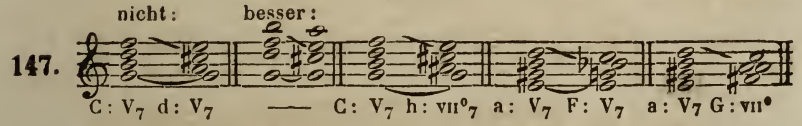


Die Verbindung des Dominantakkordes mit Septimenharmonien anderer Stufen, als die früher gebrauchten, ist ebenfalls möglich. Es folgen hier einige derselben:

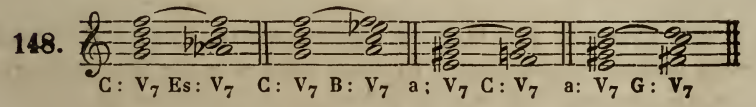


Modulirt man in andere Tonarten, so erweitert sich die Möglichkeit neuer Verbindungen sehr, z. B.

a. Bei abwärts schreitender Septime:



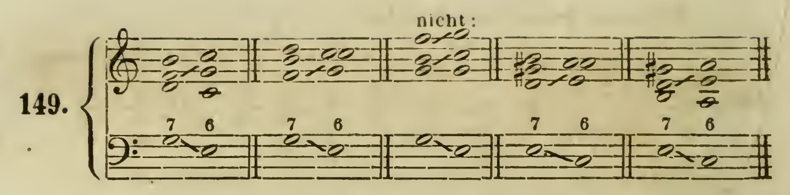
b. Bei liegenbleibender Septime:



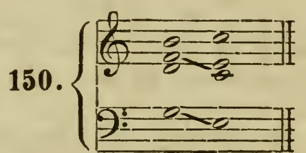
3. Die Verbindung der Akkorde durch Aufwärtsfortschreiten der Septime.

Dieser Fall kann schon bei der gewöhnlichen Cadenz (V_7–I) wie bei andern Septimenakkord-Fortschreitungen, z. B. II_7–V vorkommen.

a. Mit Vertauschung der Fortschreitung verschiedener Stimmen.

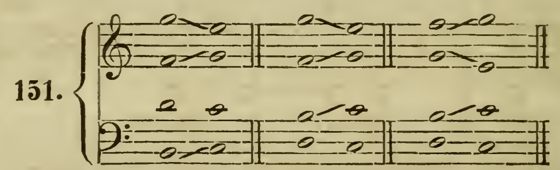


Durch den Terzenschritt des Basses wird das Abwärtsschreiten der Septime unmöglich, da die dadurch hervorkommende verdeckte Oktave:



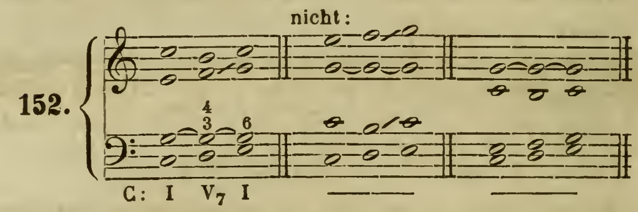
durchaus fehlerhaft ist.

In den übrigen Stimmen ist diese Fortschreitung des Grundtons nicht anzubringen.

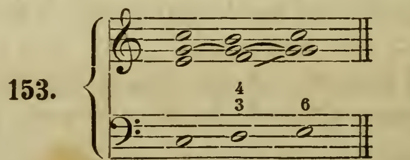


Sämmtliche vorstehende Beispiele sind fehlerhaft.

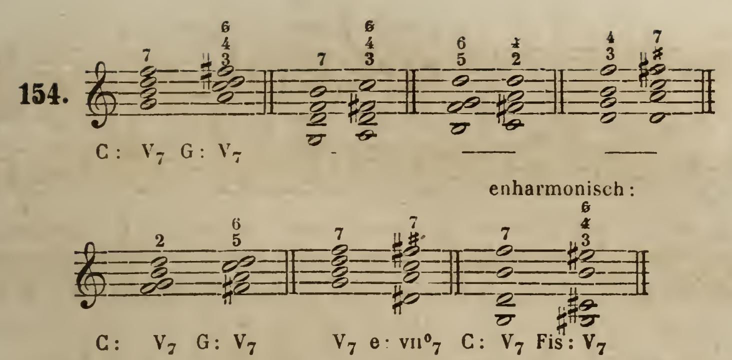
b. Bei liegenbleibendem Grundtone:



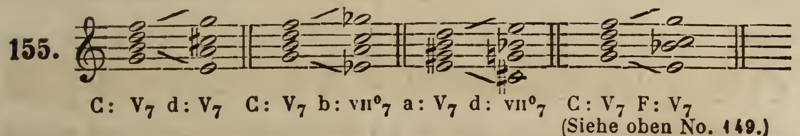
Der Grundton gilt hier als sogenannte liegende Stimme. (Siehe später: Orgelpunkt.) Er muss aber von der Septime entfernt liegen, und folgende Fortschreitung wäre fehlerhaft:



c. Durch chromatische Veränderung und bei Modulation:



d. Durch Gegenbewegung des Basses bei Modulation in andere Tonarten:



Vorstehendes Verzeichniss von Akkordverbindungen giebt nur eine Andeutung möglicher Zusammenstellungen. Der Zweck desselben war, auf die Mannigfaltigkeit und Bildungsfähigkeit harmonischer Fortschreitung aufmerksam zu machen.

Ueber den Werth dieser und ähnlicher Akkordverbindungen kann die Kritik nur in speciellen Fällen entscheiden, da ihr richtiger Gebrauch nur bei Berücksichtigung ihrer Einführung, ihrer Folge, ihres rhythmischen Gewichts, kurz ihrer ganzen Stellung möglich wird.

Der besondere Charakter eines Tonstücks, die durch die Verwendung eines Motivs oder Gedankens eigens gestaltete Stimmenführung und Aehnliches kann auf solche Harmonieverbindungen hinführen; sie aber auf die Spekulation hin anzuwenden, neue und fremdartige Gestaltungen zu erzeugen, überhaupt um originell zu erscheinen, möchte in wenig Fällen so gelingen, dass man nicht die Absicht bemerkte.

Aufgaben.



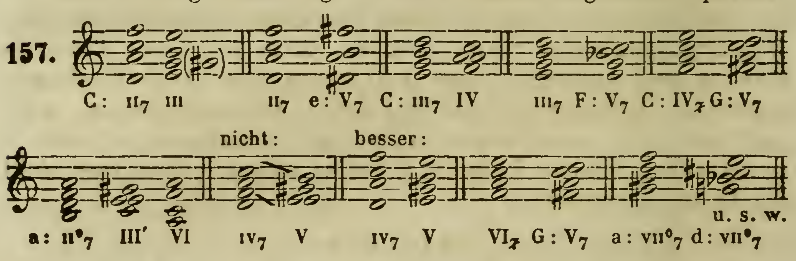


Anmerkung. Die weite Lage der 5. Aufgabe bezieht sich auf eine Seite 72 angeführte Stimmenführung; später kann dieselbe wieder verlassen werden.

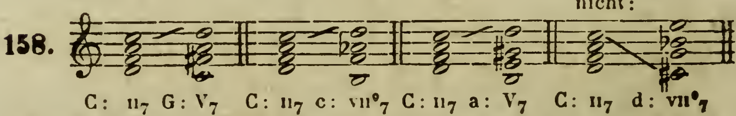
Die Nebenseptimenharmonien mit Akkorden anderer Tonstufen oder Tonarten verbunden.

Es mögen hier noch einige Akkordverbindungen mit Nebenseptimen folgen. Alle Fälle der Art anzuführen, würde ebenso unmöglich als unzweckmässig sein.

a. Bei regelmässiger Fortschreitung der Septime.

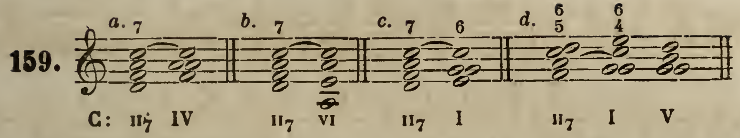


b. Bei freier Fortschreitung der Septime.



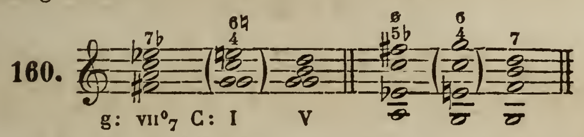
Anmerkung. Der Grund, warum das letzte Beispiel nicht gut ist, liegt in dem darin befindlichen sogenannten Querstand, dessen Erklärung weiter unten folgt. —

c. Mit liegenbleibender Septime.



Die letzte Akkordfolge wird oft gebraucht. Sie bildet eine Verzögerung der cadenzirenden Fortschreitung der zweiten Stufe in die fünfte durch den dazwischen geschobenen Quartsextakkord des tonischen Dreiklangs. Auch der Sextakkord desselben erscheint nicht selten zwischen der Auflösung dieses Akkordes, wie im Beispiel *c.*

Auf gleiche Weise wird der verminderte Septimenakkord häufig benutzt:



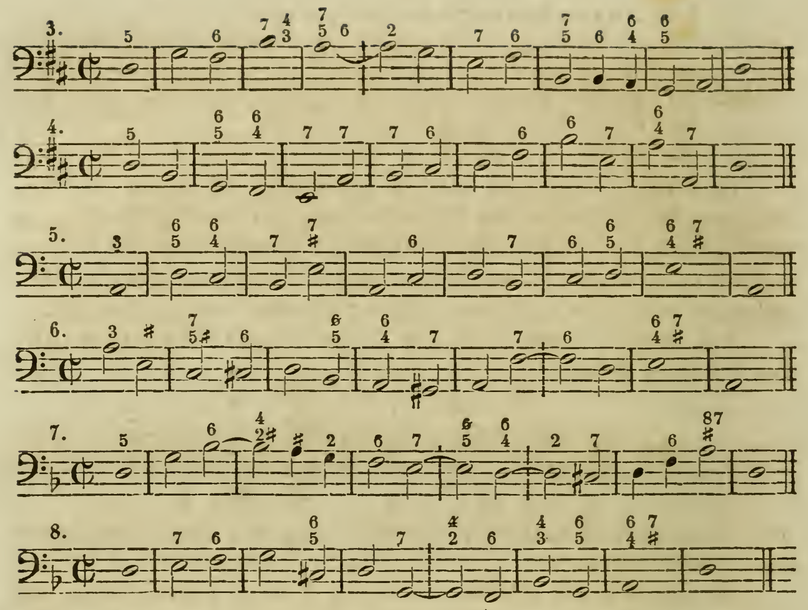
Auch hier wird die natürliche Fortschreitung nur durch den Quartsextakkord verzögert.

Die mechanische Zusammenstellung solcher Akkordfolgen mag den eigenen Uebungen und Untersuchungen überlassen bleiben. Der Nutzen derselben wird in der gewonnenen Einsicht akkordlicher Verhältnisse und Beziehungen liegen, und deshalb nicht so gering anzuschlagen sein, als es anfänglich scheinen dürfte; überhaupt wird dieser zur Composition selbst ungefähr in derselben Beziehung stehen, wie die technischen Studien und Vorübungen zur praktischen Ausführung und zum Vortrag musikalischer Werke. Beide machen gewandt und geschickt, bilden Kräfte aus, und ermöglichen erst die geistigen Productionen.

Es mag hier nur noch bemerkt sein, dass für das Kriterium obiger Zusammenstellung immer das Verhältniss der Septime zum Grundton und ihr Fortschreiten gelten wird. Ist dieses rein und bilden die übrigen Stimmenschritte keine der oben erwähnten Fehler, wird die Akkordverbindung brauchbar für besondere Fälle sein.

Aufgaben.





Anmerkung. Manche der oben angeführten Fälle konnten in diesen Aufgaben noch nicht aufgenommen werden, weil sie sich auf Modulation gründen, die erst unten näher erklärt wird. (Die sechste Aufgabe macht eine Anwendung von Modulation). Ebenso würden manche der obigen Beispiele durch Anwendung der Modulation glatter und weniger steif und fremd geworden sein.

Neuntes Kapitel.

Ueber Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-akkorde.

Man findet über diese Akkordbildungen in den meisten Lehrbüchern weitläufige Abhandlungen.

Die Ansichten, die über dieselben geltend gemacht werden können, sind verschieden und werden zu gleichem praktischen Ziele führen. Man kann annehmen

entweder, dass diese Zusammenstellung von Intervallen als wirkliche Akkorde, wie z. B. der Septimenakkord, zu betrachten und zu behandeln sind;

oder, dass sie als unwesentliche Akkordbildungen entweder zu den Vorhalten gehören, oder durch das Liegenbleiben einer Stimme zufällig entstehen.

Im ersten Falle wird die Erklärung ihres Gebrauchs, besonders durch ihre Umkehrungen, sehr weitläufig, und da beim vierstimmigen Satze immer ein oder mehrere Töne oder Intervalle derselben weg-

bleiben müssen, unklar, weil sie dann leicht mit anderen Akkorden zu verwechseln sind.

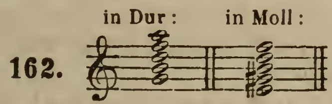
Im zweiten Falle vereinfacht sich ihre Erklärung sehr.

Anmerkung. Die Nonenakkorde, so wie die später genannten, sind noch ein Ueberrest der alten sogenannten Generalbasslehre, die jede Zusammenstellung von Tönen, sie mochten noch so zufällig sein, gern als besondern Akkord auffasste und dessen Behandlung lehrte, ohne die vielen zufälligen Akkorderscheinungen unter ein bestimmtes System zu ordnen, und dadurch die ganze Harmonielehre sehr erschwerte und weitschweifig machte.

Ohne auf innere theoretische Gründe, die dergleichen Bildungen unter die *zufälligen* verweisen, hier weiter eingehen zu können, bestimmt uns schon die mögliche *Vereinfachung des harmonischen Systems* ohne wirklich praktische Nachtheile zu der letzten Ansicht. (Mehr hierüber in der *zweiten* Abtheilung.)

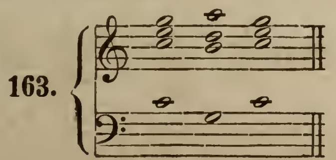
Um aber eine klare Anschauung zu gewinnen, soll die Bildung dieser unwesentlichen Akkorde gezeigt, und Bemerkungen hinzugefügt werden.

Wenn man zu dem Dominantseptimenakkord eine *None* hinzufügt, entsteht ein Akkord, der unter dem Namen *Dominantseptnonenakkord* bekannt ist.



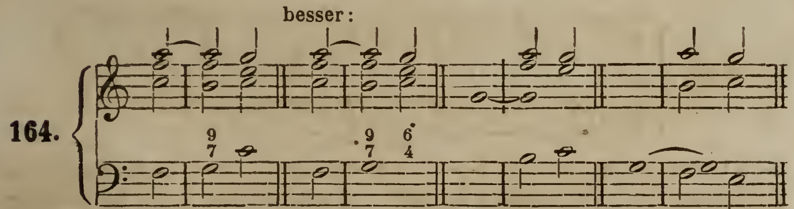
In Dur finden wir die *grosse* None, in Moll die *kleine*.

Dieser Akkord wird im reinen Satze, wie unter ähnlichen Verhältnissen der Dominantseptimenakkord selbst, unter Vorbereitung der *None* oder des *Grundtons* gebraucht, und Fälle folgender Art, wo *beide* Töne frei eintreten:



sind ihrer Steifheit und Verbindungslosigkeit wegen zu tadeln.

Diese Vorbereitung kann so erfolgen:



Inwiefern die ersten Beispiele zu den Vorhalten, die letzten zu anderen zufälligen Akkordbildungen zu rechnen sind, kann erst später in der zweiten Abtheilung erklärt werden.

Anmerkung. Von dem Nonenakkord in Dur leitet man den von uns früher ausführlich behandelten Septimenakkord der siebenten Stufe, ebenso den verminderten Septimenakkord von dem Nonenakkord in Moll ab, um ihre Cadenzfortschreitung den übrigen Septimenakkorden analog bilden zu können, indem man sagt: diese Akkorde seien Dominantseptimenakkorde selbst, denen die None hinzugefügt und deren Grundton weggelassen ist. Z. B.



Hierdurch entsteht bei dem ersten die Weitläufigkeit, dass man zwei Akkorde der siebenten Stufe in Dur annehmen muss, einer, dessen natürliche Cadenz folgende ist:

166.

der andere als vom Dominantseptimenakkord abgeleitete, während es am einfachsten bleibt, auf den Charakter des Leittons, auf welchem die obigen Akkorde ruhen, hinzuweisen.

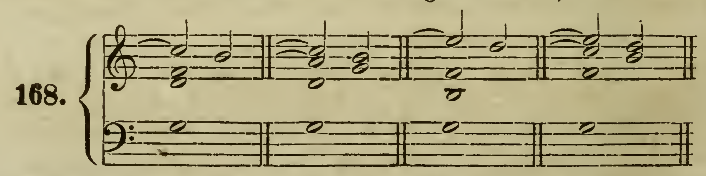
Dass viele musikalische Lehrbücher auch Nebenseptnonenakkorde annehmen, macht die Erklärung mancher harmonischen Bildung noch verwickelter, und ist ebenso wenig nöthig, da alle diese Töne nicht ohne Vorbereitung anzubringen sind, wodurch sie sich in ihrer ganzen Behandlung und Folge in nichts von den Vorhalten unterscheiden.

Was nach der Praxis sowohl, wie nach vereinfachter Theorie von dem Nonenakkorde gilt, wird in noch grösserem Maasse von dem Undecimen- und Terzdecimenakkorde gelten.

Die sonderbare Gestalt dieser Akkorde ist in vollständiger Weise folgende:

167.

Im reinen vierstimmigen Satze können sie natürlich nie zur Anwendung kommen, da sie sich durch die nothwendige Auslassung vieler Intervalle einfach als Vorhalte zeigen werden, z. B.



und selbst im mehrstimmigen Satze werden sie sich ihrem Charakter nach von den Vorhalten gar nicht unterscheiden, und im freieren Style, wo sie auch ohne Vorbereitung auftreten, als Wechselnoten auffassen lassen.

Zehntes Kapitel.

Chromatische Veränderung der Grundharmonien.

Alterirte Akkorde.

Die chromatische Veränderung eines oder mehrerer Intervalle der Grundharmonien hat eine doppelte Wirkung:

entweder: sie bringt eine Modulation hervor,

oder: sie giebt dem Akkord eine neue bisher von uns nicht benutzte Gestaltung.

Wird z. B. der Durdreiklang in dieser Weise verändert, so entstehen

a. Modulationen:

169.

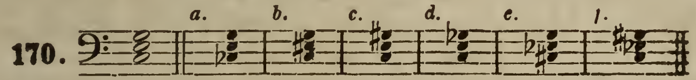
Durch *cis* der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe in *D* dur oder *D* moll, oder der zweiten Stufe in *H* moll,

durch *es* der *C* moll–Dreiklang,

durch *es* und *ges* der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe von *Des* dur und moll, oder der zweiten Stufe von *B* moll.

Die zwei letzten Veränderungen sind blosse Versetzungen desselben Durdreiklangs in andere Tonarten, nämlich *Ces* dur und *Cis* dur.

b. Neue Gestaltungen:

170. 

Von diesen können die Bildungen *a*, *b*, *d*, *f* wohl zufällig durch Nebentöne (Durchgangstöne) zum Vorschein kommen, harmonische Geltung haben sie jedoch nicht.

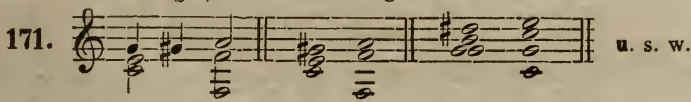
Anders ist es mit den Bildungen unter *c* und *e*, die harmonische (akkordliche) Bedeutung erhalten.

Die erste Gestalt des Dreiklangs (*c*) ist bekannt unter dem Namen

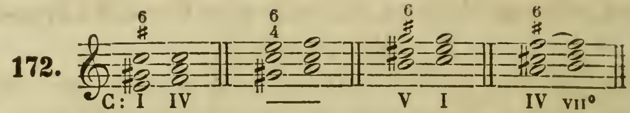
der übermässige Dreiklang.

Dieser Akkord fand sich bereits auf der dritten Stufe in Moll vor (siehe S. 31), doch erscheint er, wie schon früher erwähnt wurde, selten in dieser Stellung, öfter aber als Dreiklang der ersten, vierten und fünften Stufe in Dur mit chromatisch erhöhter Quinte.

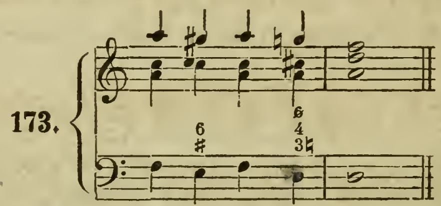
Seine Entstehung aus der durchgehenden Note (*gis*) zur nächstfolgenden (*a*) ist leicht erklärlich, so wie auch seine Fortschreitung durch diesen Ton (*gis*) als übermässiges Intervall bestimmt ist.

171.  u. s. w.

Auch die Umkehrungen (Versetzungen) dieses Akkordes sind brauchbar:



Wenn auch diese Akkorde meistens im Durchgang oder durch Vorbereitung der übermässigen Quinte erscheinen, so können sie auch bei raschem Wechsel der Harmonien frei eintreten:

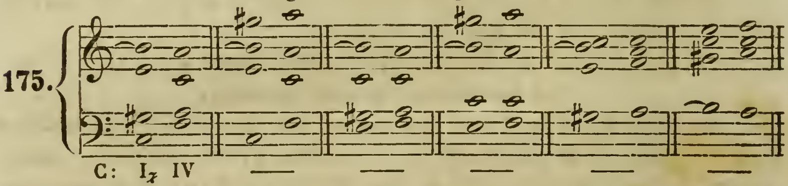


Dem übermässigen Dreiklang lässt sich nicht nur die Dominantseptime, wie am häufigsten geschieht, sondern auch die grosse Septime der ersten und vierten Stufe hinzufügen.

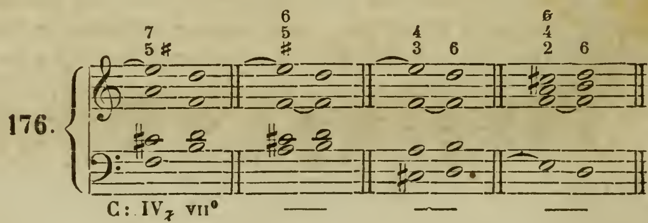
a. Der übermässige Dreiklang in Verbindung mit der Dominantseptime:



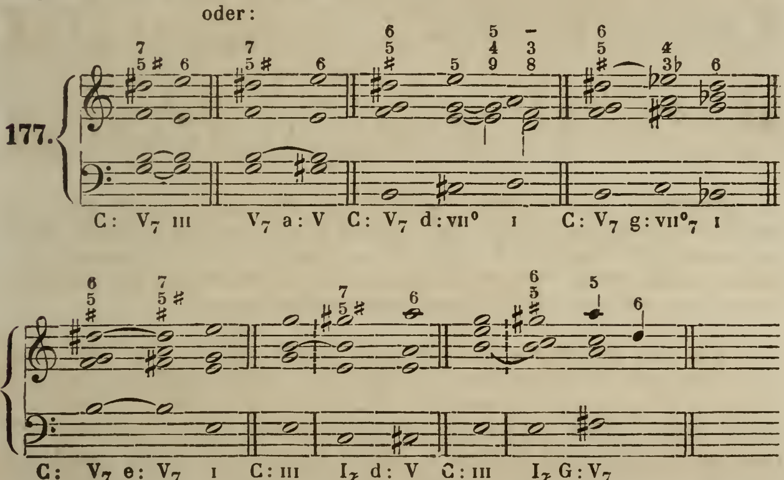
b. In Verbindung mit der Septime der ersten Stufe:



c. Die Hinzufügung der Septime zum übermässigen Dreiklang der vierten Stufe dürfte sehr selten sein:



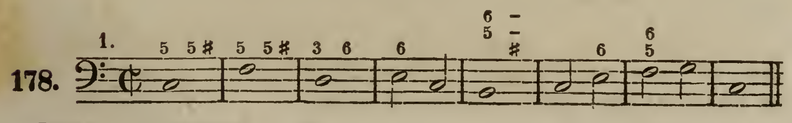
Es ist bei allen diesen Akkordverbindungen bisher die cadenzirende Bassfortschreitung (z. B. V–I I–IV) benutzt worden; dass diese behandelten Akkorde sich aber auch mit Akkorden anderer Stufen und verschiedener Bassfortschreitung gebrauchen lassen, mögen einige Beispiele zeigen.



Diese mitunter seltsamen und hartklingenden harmonischen Verbindungen gewinnen nur **durch die Stellung**, die sie einnehmen, und besonders dann Bedeutung, wenn gewissermaassen eine **innere** Nothwendigkeit zu denselben führt.

Wenn es Pflicht eines Lehrbuchs ist, auf die Möglichkeit solcher harmonischen Bildungen hinzuweisen, so ist es ebenfalls Pflicht, den Anfänger zu warnen, den **Werth** dergleichen Reizmittel zu überschätzen, überhaupt ihm anzurathen, **sich nicht früher mit solchen besondern harmonischen Mitteln absichtlich zu befassen, ehe er nicht mit der Behandlung der einfachsten Harmonien, des einfachen reinen Satzes vollständig vertraut ist.** Eine zu frühe Beschäftigung damit und absichtliche Aufsuchung besonderer Effekte wird den klaren Blick und die Einsicht in die einfachen harmonischen Grundzüge erschweren, auch wohl unmöglich machen, und den Sinn von der Hauptsache ab auf Nebendinge lenken.

Aufgaben.



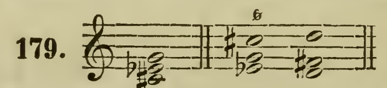


Anmerkung. In der vierten Aufgabe ist die übermässige Quinte sogar bei dem Molldreiklang der zweiten Stufe benutzt worden (bei NB.), die in dieser Verbindung nicht unnatürlich klingt. Diese würde der Bildung *f* oben in Beispiel 170 entsprechen. Man sieht daraus, dass sich bei natürlicher Stimmenführung manche neue Akkordgestaltungen gewinnen lassen.

Aus der Bildung *e* des Beispiels 170: (die auch unter dem Namen: doppeltverminderter Dreiklang vorkommt) entsteht eine Harmonie, die viel gebraucht wird, nämlich:

der übermässige Sextakkord.

Die erste Umkehrung des obigen Akkordes giebt ihn:

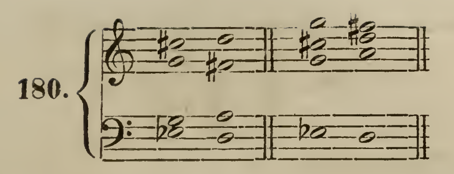

179.

Seiner Fortschreitung nach, die durch die übermässige Sexte *es–cis* bestimmt wird, gehört der Stammakkord hier zu *G*moll, dessen vierte Stufe *C*moll mit Erhöhung des Grundtons sich in die fünfte Stufe wendet.

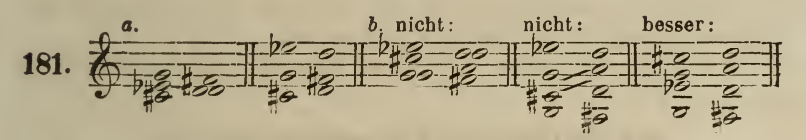
Ueberall wo dieser Akkord mit seiner natürlichen, oben 179 gezeigten Fortschreitung erscheint, weist sich der letzte Akkord als Dominante aus. Der Beweis davon liegt in einigen gleich dem übermässigen Sextakkord gebildeten Harmonien, dem übermässigen Terzquartsext- und dem übermässigen Quintsextakkord, deren Begründung weiter unten folgt.

Anmerkung. Die Verwandtschaft, in welcher der übermässige Sextakkord mit eben bemerkten Akkorden steht, lässt seinen Ursprung auch aus der Quelle jener ableiten. Siehe später.

Der übermässige Sextakkord hat das Eigenthümliche, dass man nur die Terz desselben (die Quinte des Stammakkordes) im vierstimmigen Satze verdoppeln kann:

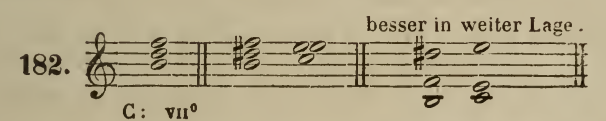


Von den übrigen Lagen des Stammakkordes (des sogenannten doppelt verminderten Dreiklangs) ist die erste (Grundlage) dreistimmig brauchbar, aber sehr selten, die dritte (zweite Umkehrung) auch vierstimmig, jedoch nur in sehr weiter Stellung.



Anmerkung. Die chromatische Veränderung eines Intervalls des Molldreiklangs ist bereits in den Bildungen von Nr. 169 und 170 enthalten, bedarf also keiner weitern Untersuchung. Ebenso wird die chromatische Veränderung eines Intervalls des verminderten Dreiklangs entweder Dur- oder Molldreiklänge hervorbringen, oder Bildungen, die sich bereits oben an der angeführten Stelle finden.

So wird die Bildung des Dreiklangs in Nr. 170 *d.* folgender in *C*dur befindlicher gleich sein:



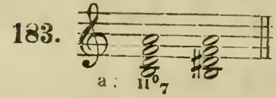
Dieser Akkord führt in manchen Lehrbüchern den Namen: hartverminderter Dreiklang.

Dergleichen Akkorde, wenn man sie so nennen darf, erscheinen gewöhnlich nur zufällig im Durchgang, und ihre Fortschreitung erfolgt im Verhältniss ihrer Intervalle, d. h. übermässige Intervalle schreiten eine Stufe aufwärts, verminderte abwärts fort.

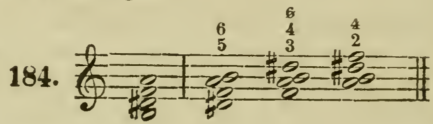
Die chromatische Veränderung eines Intervalls des Septimenakkordes ist zum Theil schon oben erwähnt worden, da, wo zum chromatisch veränderten Dreiklang auch die Septime hinzugefügt wurde (S. 80). Es geschah dies beim übermässigen Dreiklang.

Unter den übrigen Nebenseptimenakkorden erhält die chromatische Veränderung eines derselben eine besondere Wichtigkeit. Es ist dies der Septimenakkord der zweiten Stufe in Moll, der in folgender Gestalt vielgebrauchte Akkordformen hervorbringt.

Die chromatische Erhöhung der Terz desselben



giebt folgende Umkehrungen:



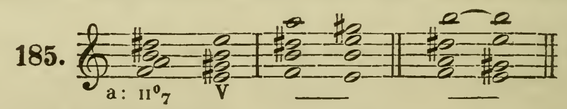
Von diesen Umkehrungen ist die zweite am wichtigsten und wird viel gebraucht, die übrigen sind selten.

Der durch die zweite Versetzung hervorkommende Akkord ist unter dem Namen:

der übermässige Terzquartsextakkord

bekannt.

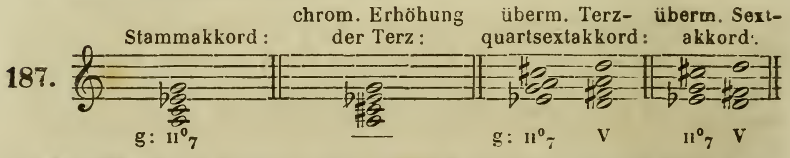
Seine Fortschreitung gründet sich auf die des Stammakkordes, d. h. wie der Septimenakkord der zweiten Stufe zunächst in die Dominante führt, so wird es auch bei diesem der Fall sein.



Wird bei diesem Akkord der Grundton weggelassen, so entsteht der bereits früher gefundene übermässige Sextakkord, dessen Fortschreitung zur Dominante hierdurch Erklärung findet (siehe S. 82):



oder zur Vergleichung mit 179 in *G* moll:



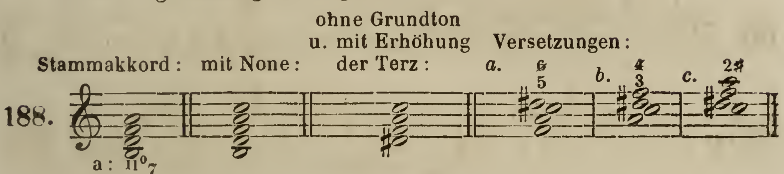
Anmerkung. Es mag hier noch erwähnt werden, dass die Bildung des übermässigen Terzquartsextakkordes schon durch den S. 83 erwähnten hartverminderten Dreiklang erreicht werden kann, dem man eine Septime hinzufügt; nur dass die Auflösung eine andere werden muss, da jener auf der siebenten Stufe angenommen wurde, während dieser auf der zweiten sich befindet.

Statt des Grundtons dieses Akkordes kann man auch die None des Stammakkordes hinzufügen, wodurch der

übermässige Quintsextakkord

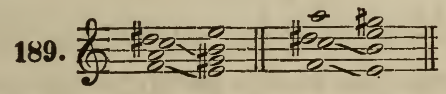
entsteht.

Seine Begründung ist folgende:

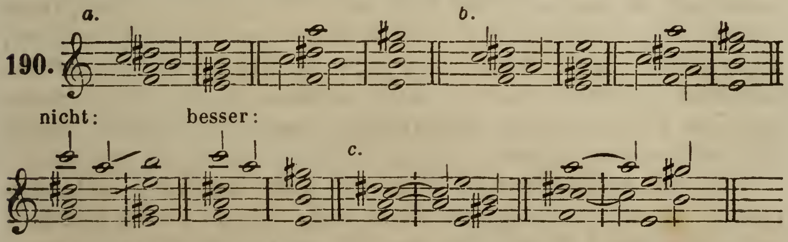


Von diesen Akkorden ist der aus der ersten Versetzung *a.* entstandene, der übermässige Quintsextakkord, der brauchbarste, die übrigen sind selten.

Seine natürliche Fortschreitung erfolgt ebenfalls in die Dominante, bringt aber immer Quintenparallelen hervor:



Diese fortschreitenden Quinten, die nicht zu den unangenehmsten gehören, werden vermieden entweder durch frühere Auflösung der Quinte (die ursprüngliche, oben erwähnte None als Vorhalt), wie im folgenden Beispiel (*a*), oder durch einen Sprung derselben in die Terz, wodurch der übermässige Sextakkord entsteht (*b*), oder am häufigsten durch Liegenbleiben der Terz und Quinte bei der Fortschreitung der Sexte und des Basstons, wodurch der Quartsextakkord zwischen die Auflösung geschoben ist (*c*), und der hier als Verlängerung des Vorhalts angesehen werden kann.



Anmerkung. Die Hinzufügung der None berechtigt nicht, diese Harmonie für einen Nonenakkord zu erklären; die None hat hier denselben Charakter wie überall als Vorhalt, wie aus der Fortschreitung *a.* sehr deutlich hervorgeht; ebenso entspricht die Fortschreitung unter *b.* und *c.* der Behandlung der Vorhalte vollkommen, so wie auch dieselbe (als Quinte im obigen Akkord) einer Vorbereitung bedarf.

Hieraus würde folgen, dass dieser Harmonie erst bei den Vorhalten selbst hätte gedacht werden sollen, doch musste hier ihrer Erwähnung geschehen,

weil es sich um die Begründung handelte, und durch die oben ausgesprochene Ansicht einer allgemein angenommenen Benennung nicht entgegen getreten werden sollte.

Aufgaben.



Am Schlusse dieses Kapitels überblicken wir noch einmal das weite Feld, welches sich in ihm für harmonische Bildungen erschloss. Wir haben viel allgemein Bekanntes und Brauchbares gefunden, Vieles erschien uns unbrauchbar und werthlos, Nichts aber zeigte sich in seinem Urzustande, Jedes hatte eine Zuthat erhalten, eine Veränderung, gewissermaassen Ausschmückung erfahren. Dieses Verlassen des Ursprünglichen giebt uns Veranlassung, noch einmal auf das S. 81 Bemerkte zurückzuweisen.

Es hat wohl lange Zeit gewährt, ehe diese harmonischen Umbildungen aufgefunden, und noch längere, ehe sie zum Allgemeingut geworden; es mag sich auch noch manches bis jetzt Unbrauchbare mit der Zeit ausbilden lassen, nur kann man nicht rathen das ganze Streben aus Originalitätssucht darauf zu richten, neue harmonische Gestalten zu erfinden oder sie in übertriebener Weise zu verwenden und vom Ursprünglichen abzuweichen, damit der gesunde innere Kern nicht verloren gehe.

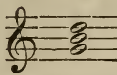
Da alle diese Bildungen mehr zur Ausschmückung und, man könnte sagen, zur elegantern Ausführung der einfachen harmonischen Grundzüge dienen, darf man sie nur mit Auswahl benutzen, wenn man nicht das Kunstwerk überladen und dadurch selbst für geschmacklos gelten will.

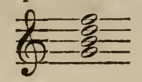
Am Schlusse der Darstellung aller wesentlichen Harmonien und ihres nächsten Gebrauches mag noch eine kurze Uebersicht derselben, ihrer Arten und Ableitungen folgen.

Uebersicht aller einer Dur- oder Molltonart zugehörigen Akkorde.

I. Grundharmonien.

a. Der Dreiklang. *b.* Der Septimenakkord.





A. Die Arten des Dreiklangs:

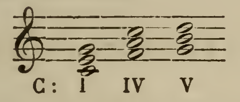
Dur, Moll, vermindert, übermässig.

Durdreiklänge

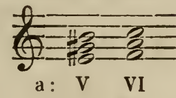
der Durtonleiter:



der Molltonleiter:



C: I IV V



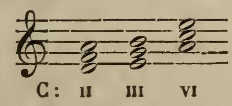
a: V VI

Molldreiklänge

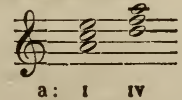
der Durtonleiter:



der Molltonleiter:



C: II III VI



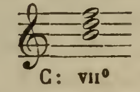
a: I IV

Verminderte Dreiklänge

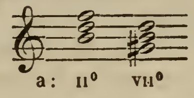
der Durtonleiter:



der Molltonleiter:

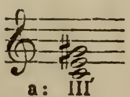


C: VII°



a: II° VII°

Uebermässiger Dreiklang der Molltonleiter:

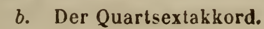


a: III'

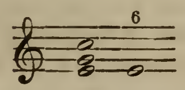
NB. Die übrigen übermässigen Dreiklänge siehe unter II: alterirte Akkorde.

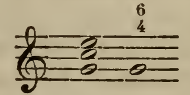
Umkehrungen (Versetzungen) des Dreiklangs:

a. Der Sextakkord.



b. Der Quartsextakkord.





B. Die Arten des Septimenakkordes:

a. Der Dominantseptimen- oder Hauptseptimenakkord.

b. Nebenseptimenakkorde.

a. Dominantseptimenakkord (Durdreiklang mit kleiner Septime):

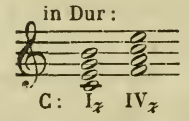
in Dur und Moll gleich gebildet:

7 7 7

C: V_7 c: V_7 a: V_7

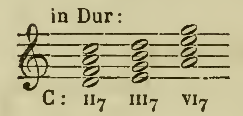
b. Nebenseptimenakkorde:

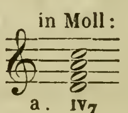
1. Durdreiklang mit grosser Septime





2. Molldreiklang mit kleiner Septime



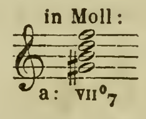


3. Verminderter Dreiklang mit kleiner Septime





4. Verminderter Dreiklang mit verminderter Septime (verminderter Septimenakkord)

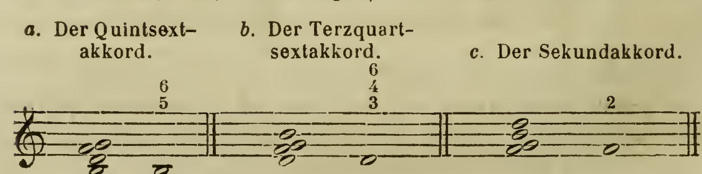


5. Uebermässiger Dreiklang mit grosser Septime



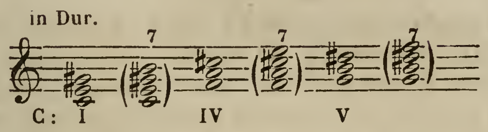
Umkehrungen (Versetzungen) der Septimenakkorde:

a. Der Quintsextakkord. *b.* Der Terzquartsextakkord. *c.* Der Sekundakkord.



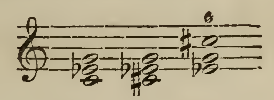
II. Alterirte (chromatisch veränderte) Akkorde.

a. Der übermässige Dreiklang vom Durdreiklang gebildet;



b. Der übermässige Sextakkord, gebildet:

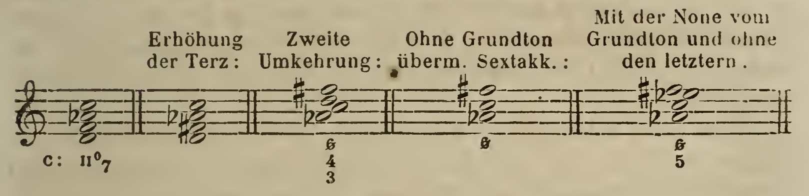
1. vom Molldreiklang mit erhöhtem Grundton (sogen. doppeltverminderter Dreiklang):



2. vom Septimenakkord der zweiten Stufe in Moll (siehe die folgenden Akkorde).

c. Der übermässige Terzquartsextakkord;

d. Der übermässige Quintsextakkord, — beide gebildet vom Septimenakkord der zweiten Stufe in Moll:



Elftes Kapitel.

Ueber Modulation eines Tonsatzes.

Der Begriff Modulation hat verschiedene Bedeutung. Man verstand früher darunter die Art und Weise, wie zu einem Gesange die Folge von Harmonien geordnet ist. Im neuern Sinne begreift man darunter die Ausweichung von einer Tonart in eine andere. Die Benennung: ausweichende Modulation, die man mitunter findet, würde nach der ursprünglichen Bedeutung des Worts kein Pleonasmus sein.

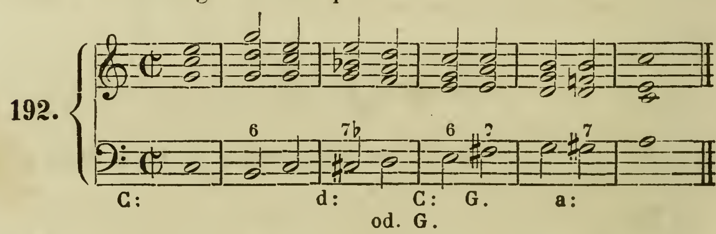
Nach der Bestimmung des Begriffes wird es zunächst wichtig sein, jede vorkommende Modulation (Ausweichung in eine fremde

Tonart) richtig erkennen und bestimmen zu lernen; später, im sechszehnten Kapitel, soll es sich um die Mittel zur Modulation handeln, wodurch die Fähigkeit der Erkennung derselben noch mehr ergänzt wird.

Eine Modulation entsteht dann, wenn eine der bisherigen Tonart **fremde** Harmonie auftritt.

Die frühere Tonart wird dann ganz verlassen, und die Harmonien werden so lange zu der neuen Tonart gerechnet werden müssen, so lange nicht wieder eine ihr fremde Harmonie auftritt, die eine neue Modulation bewirkt.

So wird im folgenden Beispiel:



eine Modulation nach *D* moll im dritten Takte erfolgen, weil *cis–e–g–b* nicht mehr *C* dur, wohl aber unleugbar *D* moll angehört, wogegen es im vierten Takte zweifelhaft ist, ob der der bisherigen Tonart (*D* moll) fremde *C*–Dreiklang zu *C* dur oder zum folgenden *G* dur zu rechnen ist, während die Modulation nach *A* moll im fünften Takte unverkennbar ist.

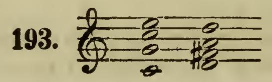
Der Dominantseptimen- sowie der verminderte Septimenakkord sind als die hauptsächlichsten Modulationsmittel niemals zu verkennen; alle übrigen Akkorde sind mehrdeutig, d. h. sie können mehreren Tonarten angehören.

So gehört der *G* dur–Dreiklang nicht allein zu *G* dur, sondern ist auch Dominante zu *C* dur und *C* moll, Unterdominante zu *D* dur, sechste Stufe zu *H* moll.

Diese Mehrdeutigkeit lässt nicht selten die Modulation erst aus den folgenden Akkorden erkennen, wie überhaupt die entschiedene Modulation selbst erst durch die Dominantseptimenharmonie mit ihren Ableitungen gebildet werden kann.

Das musikalische Ohr selbst verfährt bei Auffassung einer Modulation sehr einfach: es fasst die fremde Harmonie immer zu derjenigen Tonart gehörend auf, welche mit der herrschenden nächstverwandt ist.

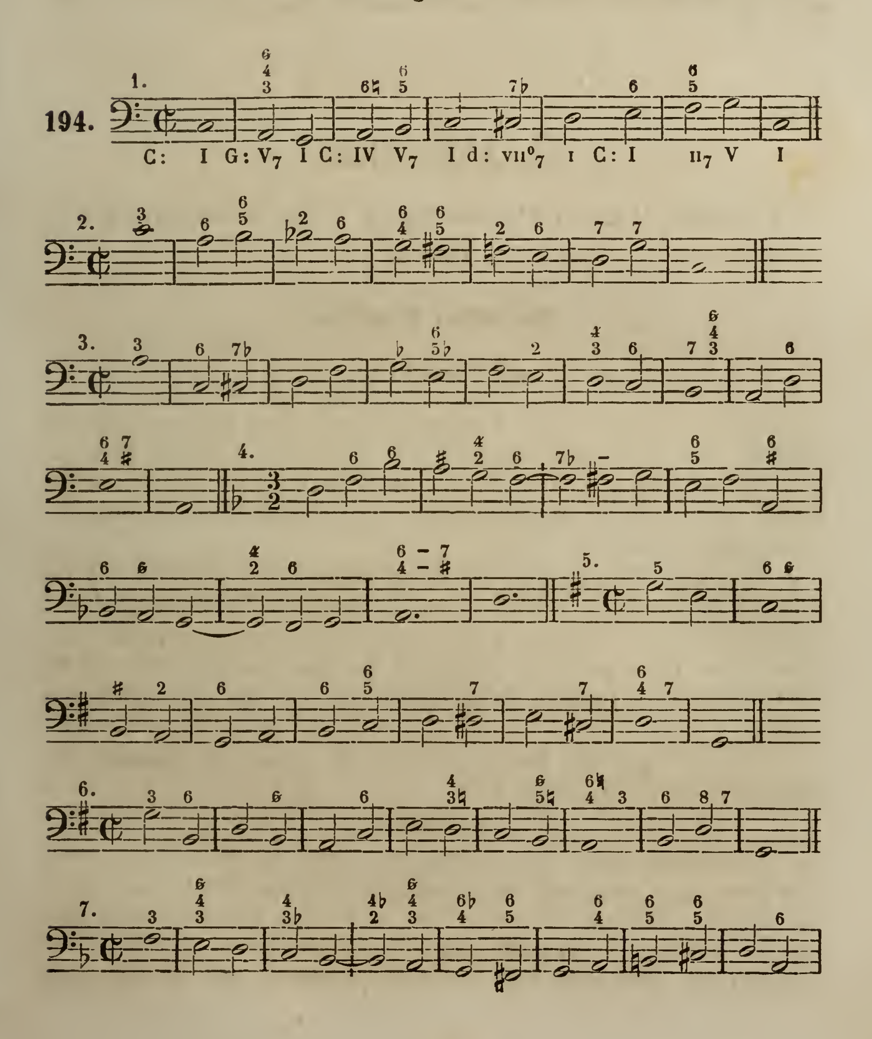
So würde z. B. der Durdreiklang von *D* in



für sich allein betrachtet der Tonart *D* dur angehören; in Verbindung mit *C* dur wird er aber als Dominante zu *G* dur gehörig zunächst erkannt werden, und erst die folgenden Akkorde können darüber entscheiden, welche Tonart die herrschende wird.

Es folgen hier noch einige Aufgaben zur Uebung im Aufsuchen der Modulationen, das Weitere über diesen Gegenstand siehe im sechszehnten Kapitel.

Aufgaben.





Die Bezeichnung der Modulation kann in der bei der ersten Aufgabe befindlichen Weise erfolgen, wonach die Buchstaben die Tonart und die römischen Zahlen, wie bekannt, die Stufen anzeigen, auf welchen die vorliegenden Akkorde ruhen.

II. Abtheilung.

Zufällige Akkordbildungen. Harmoniefremde Töne.

Zwölftes Kapitel.

Vorhalte.

Der gleichzeitige Fortschritt einer jeden Stimme zum folgenden Akkord, zumal wenn er, wie in unseren früheren Beispielen, durch keine metrische Verschiedenheit der Bewegung erfolgt, bringt eine gewisse Abgemessenheit und Monotonie der musikalischen Sätze hervor.

Eine neue Verkettung und Verschlingung der Akkorde und ein dadurch interessanter Wechsel von harmonischen Verbindungen entsteht, wenn die Stimmen nicht überall gleichzeitig fortschreiten; wenn eine oder mehrere derselben in ihrer Stellung verweilen, während andere bereits die Bestandtheile der nächsten Harmonie bilden.

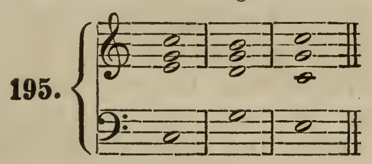
Die vorzüglichste und wichtigste Art dieser Verkettung von Harmonien geschieht durch den

Vorhalt.

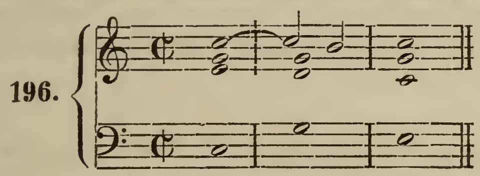
Er entsteht durch die Verzögerung eines zu einer bestimmten Zeit erwarteten oder auch nothwendigen Stimmenschrittes, und zwar so, dass die Stimme, die eine Stufe abwärts fortzuschreiten hat, um ihre Stellung im folgenden Akkord einzunehmen, auf dem Tone des ersten Akkordes noch verweilt, während die übrigen zum

zweiten fortschreiten und jene Stimme erst später in den harmonischen Ton übergeht.

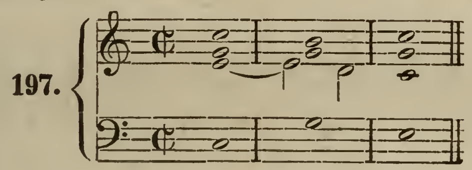
Bei folgender Harmonieverbindung:



kann der Sopran während des Eintritts des zweiten Akkordes auf dem *c* verweilen und später zu dem *h* übergehen auf folgende Weise:



Ebenso kann durch das Verweilen des Tenor aus dem Beispiel 195 ein Vorhalt gebildet werden:



Das Charakteristische der Vorhalte ist, dass sie gegen die Harmonie, bei der sie erscheinen, dissoniren, und dass sie dadurch die harmonische Verbindung vermitteln, indem sie durch die zu erwartende Auflösung der Dissonanz die nothwendigen Beziehungen zweier Akkorde inniger machen. In dieser Beziehung haben sie Aehnlichkeit mit den Septimen, mit denen sie als verknüpfenden Intervallen der Vorbereitung ebenso wie der Auflösung unterworfen sind.

Das Dissonirende des Vorhalts ist zwar nicht immer in dem gegen irgend eine Stimme dissonirenden Intervall desselben enthalten; es können Fälle vorkommen, wo der Vorhalt zu keiner der übrigen Stimmen als Intervall dissonirt, sondern wo nur durch Stellung, Lage und Fortschreitung der Charakter des Vorhalts hervortritt, wie in dem Beispiel 197, wo der Ton des Vorhalts einen Sextakkord bildet, und wo nur das ungewöhnliche Erscheinen, sowie die ganze Stellung des Dreiklangs der dritten Stufe, verbunden mit der Fortschreitung des Tenor, den Charakter des Vorhalts hervorbringt.

Obige Beispiele geben die bei Bildung der Vorhalte nöthigen Regeln:

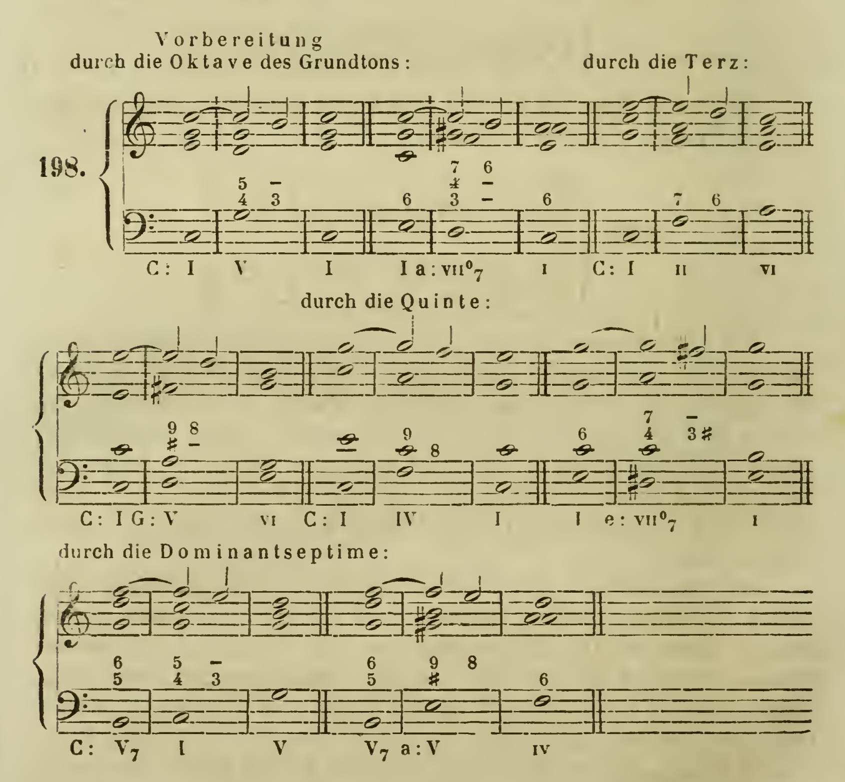
Ein Vorhalt kann gebildet werden bei stufenweisem Abwärtsschreiten einer Stimme unter folgenden Bedingungen: er muss

1. vorbereitet sein und
2. sich auflösen.

Es werden also drei Dinge bei dem Vorhalt zu beachten sein: die Vorbereitung desselben, der Vorhalt selbst und seine Stellung, und die Auflösung (Fortschreitung) desselben.

a. Die Vorbereitung.

Die Vorbereitung eines Vorhalts kann geschehen durch jeden Bestandtheil eines Dreiklangs. Auch die Septimen werden zur Vorbereitung, wiewohl seltener, benutzt, am häufigsten die Dominantseptime.



Die Vorbereitung erfolgt auf der Arsis, der Vorhalt selbst tritt auf der Thesis ein. Ausserdem gilt die früher (S. 59) erwähnte Regel, dass die Vorbereitung wohl von gleicher oder längerer Dauer, als der Vorhalt, nicht aber kürzer sein darf.

b. Der Vorhalt.

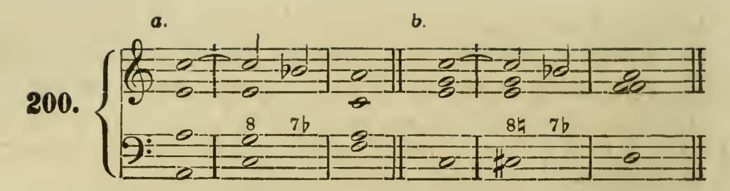
Der Eintritt des Vorhalts auf der Thesis ist eben erwähnt worden, seine übrige Stellung soll noch näher erläutert werden.

Der Vorhalt kann in jeder Stimme vor einem Intervall des Dreiklangs erscheinen, — vor den Septimen nur in seltenen Fällen.



Ueber die Vorhalte bei der Quinte mag auf das bei dem Beispiel 197 Bemerkte gewiesen werden. So wird das erste und dritte Beispiel ganz im Charakter des Vorhalts sein, während das vierte nicht im Mindesten ein Vorhalt zu nennen ist. Kommt eine Septime zu dem Akkord, wie im zweiten Beispiel, so tritt der dissonirende Charakter des Vorhalts sogleich hervor.

Dass die Septime nur selten einen Vorhalt haben kann, geht daraus hervor, dass denselben in den meisten Fällen die reine Oktave bilden müsste, die an und für sich nur ein Intervall der Verdoppelung ist, aber nie in eine dissonirende Stellung kommen kann (*a*), es sei denn wie im folgenden Beispiel *b.* die Oktave vermindert.



Im ersten Falle wird die Septime stets eine durchgehende sein.

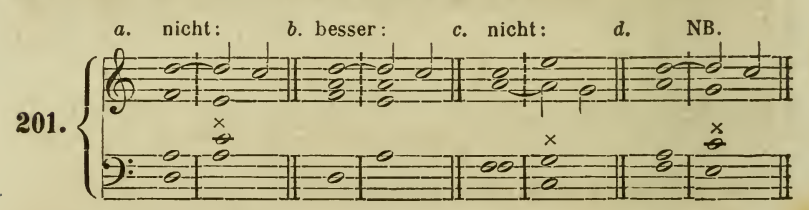
c. Die Auflösung.

Die Auflösung des Vorhalts erfolgt, wie oben bemerkt wurde, in derselben Stimme stufenweise abwärts.

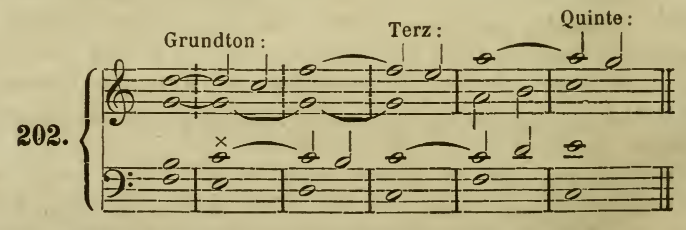
Anmerkung. Abweichende Arten der Auflösung sollen später gezeigt werden.

Hierbei ist ferner zu beobachten:

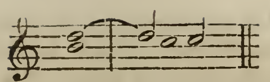
Der Auflösungston (der Ton, der durch einen Vorhalt aufgehalten ist) darf in keiner andern Stimme enthalten sein; nur der Bass oder die unterste Stimme kann ihn ohne Nachtheil der Harmonie erhalten.



Im Beispiel *a.* schreitet der Tenor von *a* zu *c*, welches letztere im Sopran durch *d* vorgehalten ist; im Beispiel *c.* nimmt der Tenor das *g* auf, welches im Alt den Vorhalt *a* hat. Beide Verdoppelungen sind fehlerhaft, besonders weil sie die Terz und Quinte des Akkordes betreffen. Im Beispiel *d.* bei NB. geschieht die Verdoppelung bei dem Grundton. In diesem Fall ist die Wirkung besser, besonders wenn die Consequenz der Stimmenführung dazu nöthigt, wie im folgenden Satze.

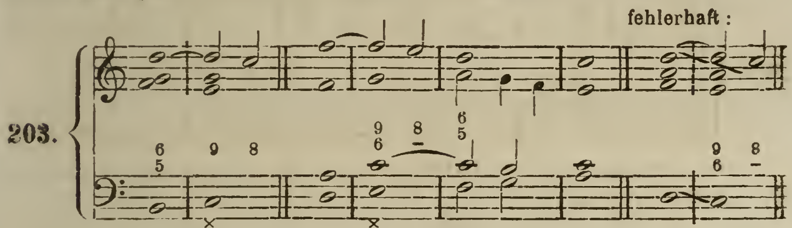


Anmerkung. Es mag hier noch bemerkt sein, dass die Verdoppelung des Grundtons immer die Entfernung wenigstens einer Oktave voraussetzt, und dass die Verdoppelung im Einklang fehlerhaft ist, z. B.



nur zwischen Bass und Tenor oder bei der der untersten zunächst liegenden Stimme kann der Vorhalt wohl auch in solcher Nähe erscheinen.

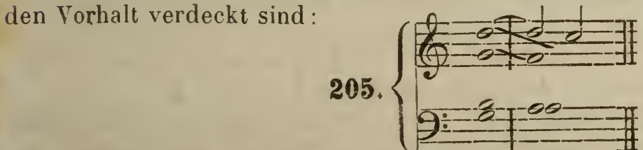
Die unterste Stimme, gewöhnlich der Bass, hat jedoch, als die akkordbestimmende, die Kraft des Gegengewichts gegen die Dissonanz des Vorhalts, es sind daher Verdoppelungen zulässig, wenn sie durch eine gute Stimmenführung begründet sind. Z. B.



Die fehlerhafte Fortschreitung des Sopran und Basses im letzten Beispiel wird klar, wenn man den Vorhalt, als blosse Verzögerung des Stimmenschrittes, aufhebt, wodurch die offenen Oktaven hervortreten.

204.

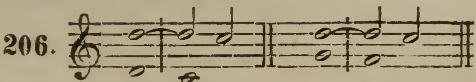
Gleich verhält es sich mit den Quintenschritten, die durch den Vorhalt verdeckt sind:



Hierbei werden jedoch die Rücksichten maassgebend sein, die überhaupt bei den verdeckten Quinten in Betracht kommen, da Lage, Stellung, Fortschreitung solche Stimmenführung gestatten kann, ohne dass das Unangenehme der Quinten hervortritt.

Wir fassen diese Bemerkungen kurz zusammen in folgender Regel:

Der Vorhalt hebt Oktaven- und Quintenparallelen nicht auf, folgende Fortschreitung wird daher fehlerhaft sein:

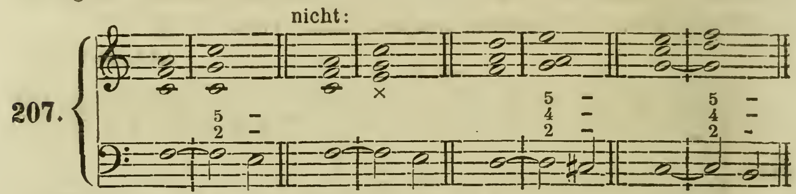


jedoch sind Quintenparallelen dieser Art nicht unbedingt zu verwerfen, wenn durch den Gang der übrigen Stimmen eine Ausgleichung

der unangenehmen Folge geschieht, so dass sie nicht zu offen liegen. Positive Bestimmung darüber zu geben, ist unmöglich; sie stets zu verwerfen, würde zu sehr beschränken. —

Die Vorhalte im Bass, die am häufigsten vor der Terz des Akkordes (oder, was dasselbe ist, vor dem Sext- und Quintsextakkord) vorkommen, erlauben keine Verdoppelung in den übrigen Stimmen.

207.



Die Vorhalte vor dem Grundton und der Quinte zeigen sich im Bass selten brauchbar.

208.



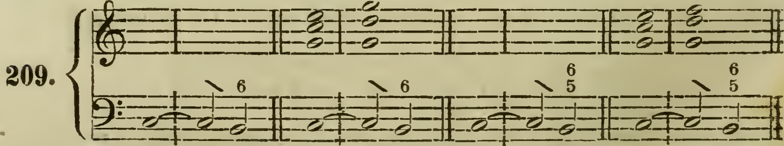
Die Bezeichnung der Vorhalte in der Generalbassschrift ist zum Theil in den obigen Beispielen enthalten.

Wenn der Vorhalt in einer der drei oberen Stimmen liegt, wird das Intervall desselben vom Bass aus zugleich mit der Auflösung angegeben, z. B. $\substack{5\\4}\ \bar{3}$, 9 8, 7 6,
die übrigen Zahlen bestimmen den Akkord, wo es nöthig wird, z. B. den Sextakkord $\substack{9\\6}\ \substack{8\\-}$, den Quartsextakkord $\substack{6\\5}\ \substack{-\\4}$ oder $\substack{7\\4}\ \substack{6\\-}$.

Wenn der Vorhalt in der untern Stimme liegt, werden ebenfalls die zufälligen Intervalle der übrigen Stimmen durch Zahlen angedeutet, z. B. $\substack{5\\2}\ \substack{-\\-}$, oder bei dem Septimenakkord: $\substack{5\\4\\2}\ \substack{-\\-\\-}$; die nachfolgenden Striche bedeuten, dass die Stimmen während der Auflösung des Vorhalts ihre Töne behalten.

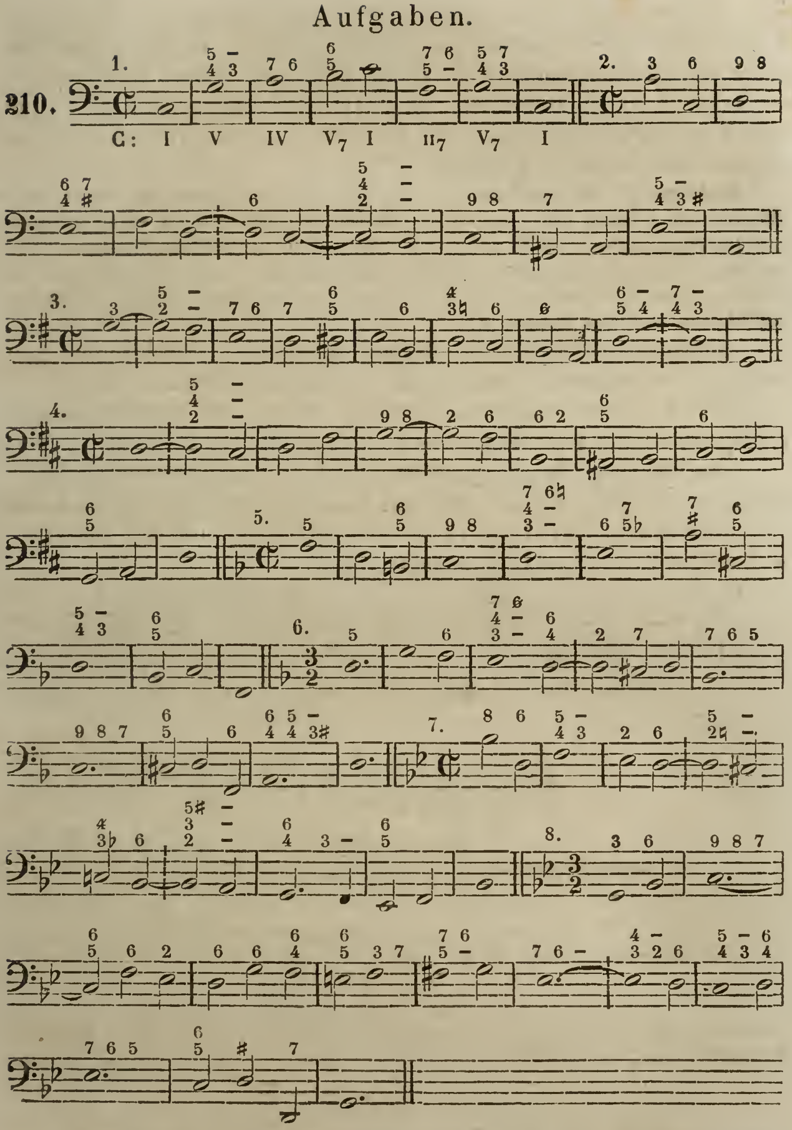
Man bezeichnet den Vorhalt im Basse auch durch einen Querstrich über demselben und setzt über den Auflösungston den entsprechenden Akkord, was in Bezug auf letztern übersichtlicher ist, z. B.:

209.



In den nachfolgenden Aufgaben ist die erste Art, als die gewöhnlichste, gewählt.

Aufgaben.



Es wird bei der Ausarbeitung dieser und der folgenden Aufgaben zweckmässig sein, die Stimmen zu trennen und jede auf ein besonderes Liniensystem zu setzen. Diese partiturmässige Art der Notirung gewährt für den Gang jeder einzelnen Stimme eine bessere Uebersicht, wie sie überhaupt für das Lesen von Partituren eine nützliche Vorübung ist.

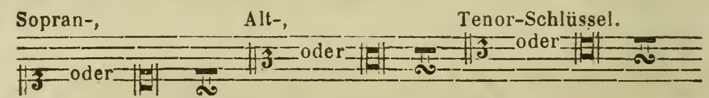
Hierbei wird es aber nothwendig, die Stimmen, die im reinen Satze immer als Singstimmen gedacht werden, in den ihnen von jeher zugetheilten Schlüsseln, deren Kenntniss jedem Musiker unentbehrlich ist, zu schreiben. Die Kenntniss dieser Schlüssel kann durch aufmerksame Uebung und durch Vergleichung bereits gekannter sehr bald erreicht werden.

Anmerkung. Die Kenntniss des Alt- und Tenorschlüssels wird zum Verständniss und Lesen der Partituren nothwendig gefordert, da viele Stimmen und Instrumente nur allein oder theilweise in diesen Schlüsseln geschrieben werden, und selbst der Sopranschlüssel, der seltener vorkommt, gewährt bei verschiedenen Instrumenten, die eine besondere Stimmung haben, grosse Erleichterung im Lesen derselben.

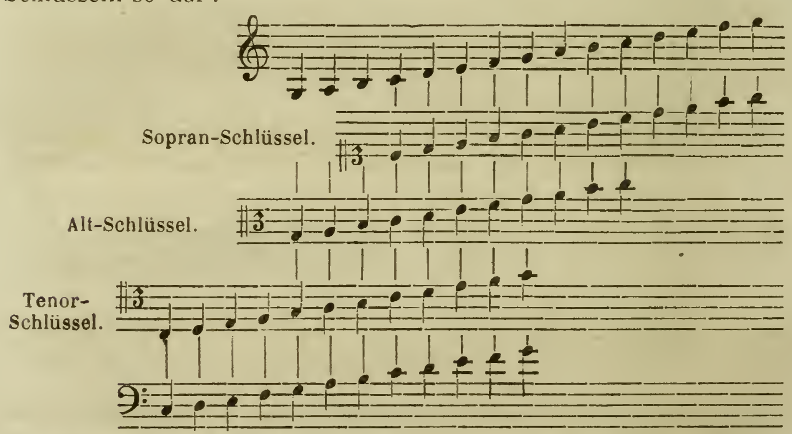
Den für die drei oberen Stimmen, Sopran, Alt und Tenor, gebräuchlichen Schlüssel nennt man — *C*-Schlüssel.

Für die tiefste Singstimme, Bass, bleibt der früher benutzte *F*-Schlüssel oder Bass-Schlüssel in Geltung.

Die Stellung des *C*-Schlüssels zeigt stets das eingestrichene *c* an, und zwar so, dass für den Sopran dieses *c* sich auf der untersten, für den Alt auf der dritten, und für den Tenor auf der vierten Linie findet. Z. B.



Der gewöhnlichste Umfang der Stimmen stellt sich in diesen Schlüsseln so dar:

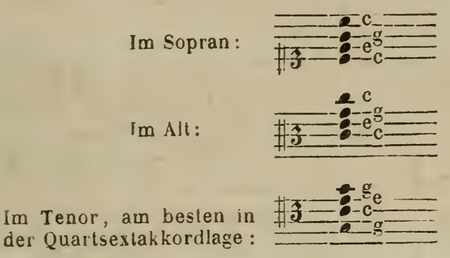


Anmerkung. Die Entstehung dieser verschiedenen Schlüssel aus einfachster Grundlage, aus der sogenannten Tabulatur (ein System von gewöhnlich zehn Linien, auf welche sämmtliche Stimmen notirt wurden mit besonderer Bezeichnung der Linien, auf welchen die drei Haupttöne *F C G* zu stehen kamen) ist interessant, deren weitere Erklärung würde uns aber hier zu weit führen.

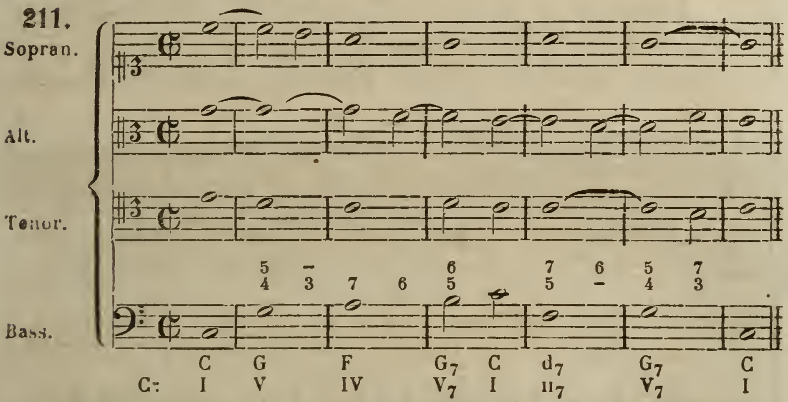
Die leichteste Art, sich diese Schlüssel einzuprägen, dürfte die sein, sich die Lage des *C*-Dreiklangs in den verschiedenen Stimmen

genau zu merken, wodurch die dazwischen und daneben befindlichen Töne leicht aufzufinden sind.

So wird die Lage des vollständigen *C*–Dreiklangs mit Verdoppelung des Grundtons sein:



Die Ausführung der ersten Aufgabe von 210 in diesen Schlüsseln soll hier noch folgen:



Die Ausführung dieser Beispiele erfordert bei aller Beobachtung der bisher gegebenen Regeln eine gewandte und freiere Führung der Stimmen in Bezug auf ihre Stellung, da die Nothwendigkeit einer besseren Lage der Vorhalte oft auch Veränderung der Stimmenlage nothwendig macht, die bisher immer möglichst gleichartig zu erhalten gesucht wurde.

Die weite Lage der Stimmen wird sich auf diese Weise von selbst finden, und diese wieder mit der engen vertauscht werden müssen, wo Nothwendigkeit und Zweckmässigkeit es fordert.

Bei dieser Vertauschung der Stellungen der Stimmen beobachte man folgende Regeln:

Die Stimmen können nie von einem Akkord zu einem andern (fremden) aus ihrer nothwendigen Stellung **gleichzeitig** schreiten oder springen, ausser in einzelnen Fällen bei Versetzung **eines** und **desselben** Akkordes in andere Lagen.

Jede Stimme kann dann ihre Lage verlassen, wenn eine oder mehrere auf einem Tone liegen bleiben.

Folgende Ausführung der 8. Aufgabe von 210 wird dies deutlicher machen.



Zur Erklärung dieser Ausführung diene Folgendes:

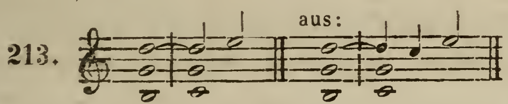
Die enge Lage, in der dieses Beispiel beginnt, wird im fünften Takte verlassen, in welchem die weite eintritt und bleibt, bis im elften Takte die enge wieder erscheint.

Dies wurde bewirkt durch eine freiere Führung des Sopran und Tenor. Der erstere springt im fünften Takte aus seiner Stellung in die Septime *es* (bei NB.), ein Sprung, der dann stattfinden kann, wenn der Grundton bereits vorhanden ist und liegen bleibt (wie hier das *F* im Bass); ebenso verlässt derselbe im siebenten Takte die Stellung durch einen Sprung in die Quinte *g* bei liegenbleibendem Akkord, wodurch der Vorhalt in eine bessere Stellung kommt.

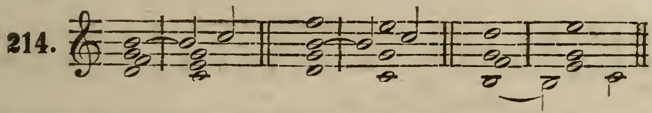
Zuletzt wird die enge Lage wieder erreicht durch die bessere und freie Führung des Tenor im zehnten Takte.

Vorhalte von unten nach oben.

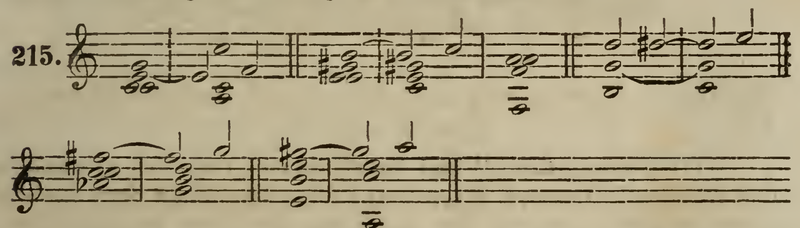
Vorhalte von unten nach oben sind nur in einzelnen wenigen Fällen als solche anzusehen; die meisten Fortschreitungen dieser Art sind aus dem früher behandelten Vorhalt von oben nach unten durch Zusammenziehung (Verkürzung) desselben mit einer Folge nach oben entstanden, z. B.



Der Vorhalt von unten nach oben kann stattfinden bei der Fortschreitung des Leittons:



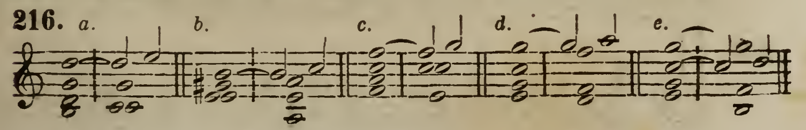
sodann bei manchen Intervallen, die eine halbe Stufe aufwärts fortschreiten, besonders bei denjenigen alterirten Akkorden, die durch Erhöhung übermässige Intervalle enthalten, z. B.:



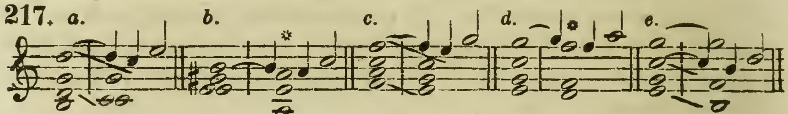
Zu bemerken ist hierbei, dass, wie früher, der Auflösungston (harmonische Ton) in keiner Stimme ausser im Bass sich befinden darf.

Anmerkung. Das letzte der obigen Beispiele bringt uns dieselbe Tonzusammenstellung, die oben (S. 52) sich als Septimenakkord der ersten Stufe in Moll ergab und die als Grundharmonie unbrauchbar erklärt wurde (siehe S. 62). Dass sie in obiger Anwendung einfach als Vorhalt des Leittons aufzufassen ist, bedarf keiner weitern Erklärung.

Andere Vorhalte, besonders diejenigen, die eine ganze Stufe aufwärts fortschreiten:



zeigen zum Theil das Unnatürliche ihrer Fortschreitung von selbst, theils muss sie die Theorie für unächt und für den reinen Satz nicht brauchbar erklären, so oft sie auch in der Praxis ihre Stelle finden dürften. Wollte man diese uneigentlichen Vorhalte nach der oben gezeigten Art (213) ausführen, würden fehlerhafte Fortschreitungen sich zeigen, auf die sie sich gründen:

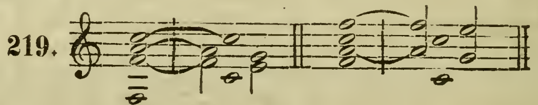


Vorhalte in mehreren Stimmen.

Vorhalte können in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit vorkommen:



Nicht selten zeigt sich auch der Quartsextakkord als Doppelvorhalt, z. B.:

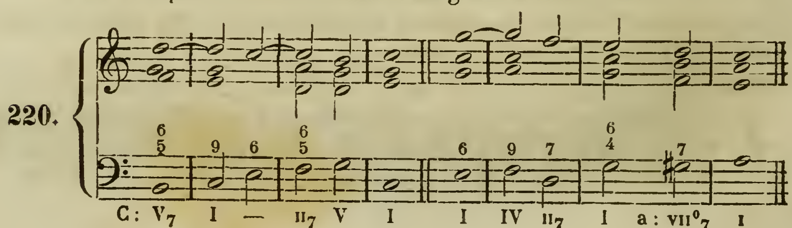


Freiere Bewegung der Stimmen bei Auflösung der Vorhalte.

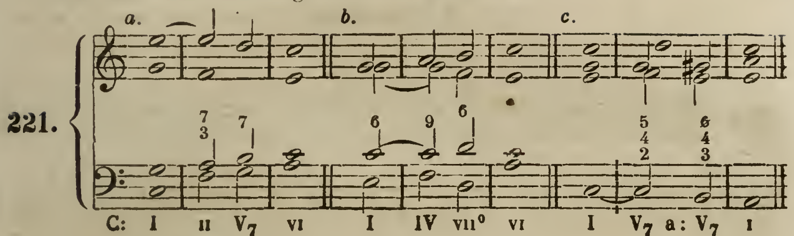
Vorbereitung, Eintritt und Auflösung des Vorhaltes geschah in den früheren Beispielen durch zwei Akkorde, da die nicht betheiligten Stimmen während der Auflösung desselben liegen blieben. Dasselbe kann auch bei drei Akkorden stattfinden, wodurch der Akkordwechsel und die Stimmenführung noch reicher und mannigfaltiger wird.

Es geschieht dies, wenn während der Auflösung des Vorhalts eine der übrigen Stimmen, meistens der Bass, oder mehrere zu gleicher Zeit fortschreiten und dadurch eine neue Harmonie bilden.

Zum Beispiel durch Fortschreitung des Basses:

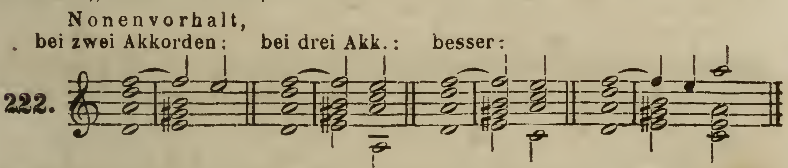


Durch Fortschreitung mehrerer Stimmen:



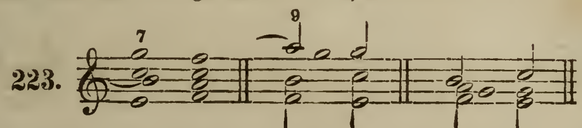
In allen diesen Beispielen erfolgt die Auflösung des Vorhalts regelmässig während der Fortschreitung der übrigen Stimmen zu einer neuen Harmonie, deren Bestandtheil der Auflösungston selbst ist.

Anmerkung. Zur Erläuterung der im neunten Kapitel ausgesprochenen Ansicht über Nonenakkorde mag hier bemerkt sein, dass viele Stellen, in welchen die None vorkommt und die von Manchen als Nonenakkorde erkannt werden, sich auf obige Weise erklären lassen, wie in dem Beispiel 221 *b.*, wo die cadenzirende Grundtonfortschreitung *F–h* sich leicht als die Fortschreitung eines Nonenvorhalts mit Benutzung dreier Akkorde viel einfacher darstellt und zu demselben Ziele führt, wie bei allen folgenden Beispielen es sich auf gleiche Weise zeigt:

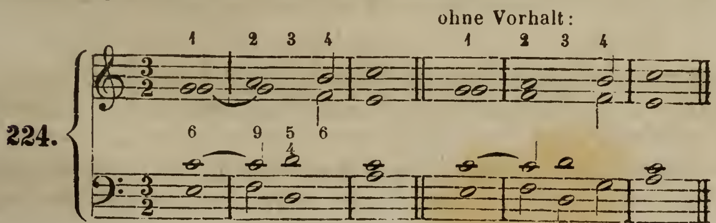


Ueber die frei eintretende None wird später beim Orgelpunkt gesprochen werden.

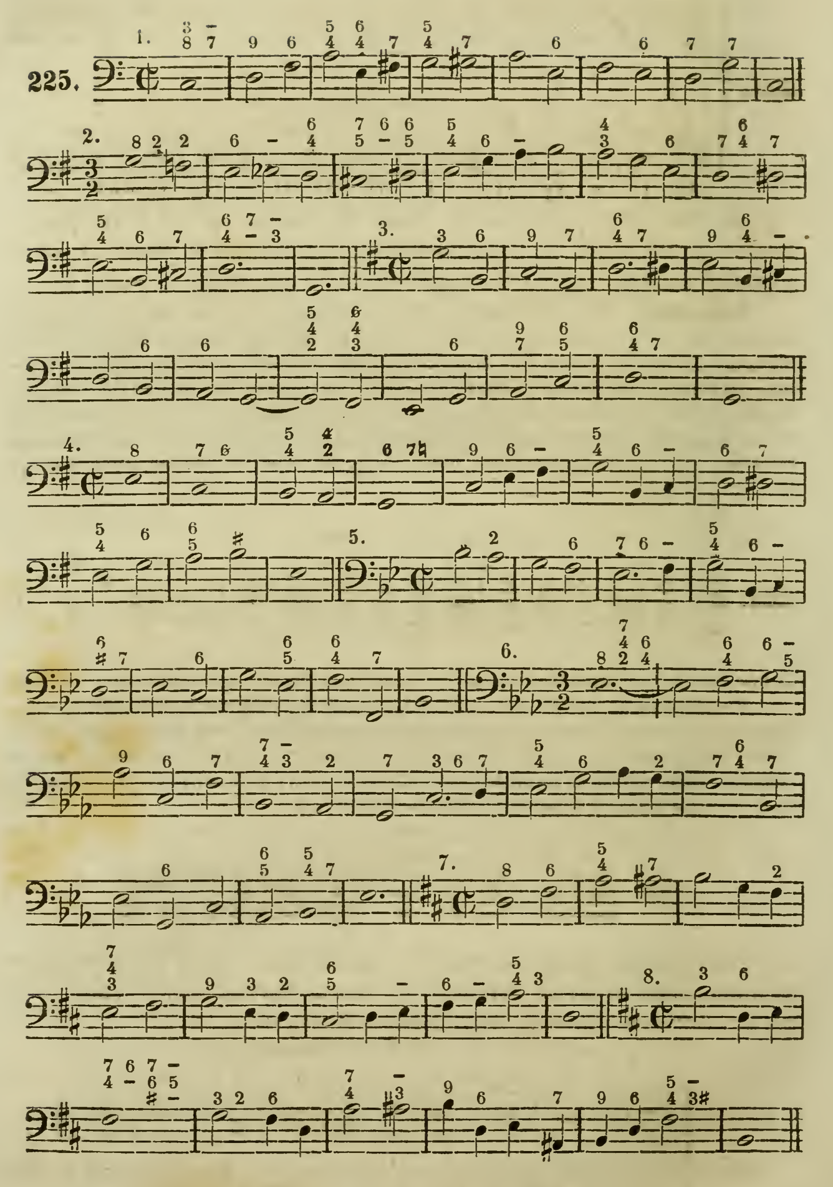
Als Ergänzung des im neunten Kapitel Gesagten mag noch hinzugefügt sein, dass als ein Grund gegen selbstständige Nonenakkorde auch die Unmöglichkeit gelten kann, sie mit dem Grundton zugleich in solche Verwechselung zu bringen, dass dieser in unmittelbare Nähe der None gebracht ist, wie dies bei den Septimenakkorden stets geschehen kann, z. B.:



Auf gleiche Weise können vier Akkorde bei dem Vorhalt angewendet werden, wenn derselbe vor einem harmonischen Tone, der in den übrigen Stimmen nicht enthalten ist, steht, z. B.:



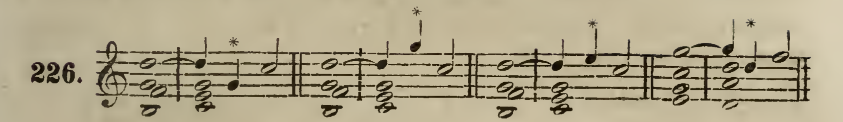
Aufgaben.



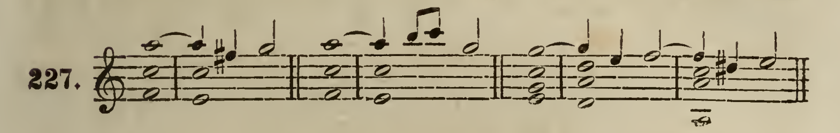
Zwischen Vorhalt und Auflösung können in derselben Stimme andere Töne eingeschoben werden.

Dies können sein:

1. Töne, die zum Akkord gehören, z. B.:

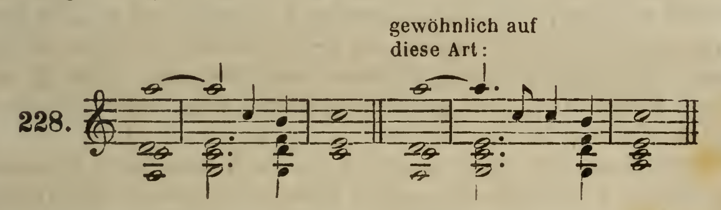


2. Harmoniefremde Töne, Wechselnoten, z. B.:

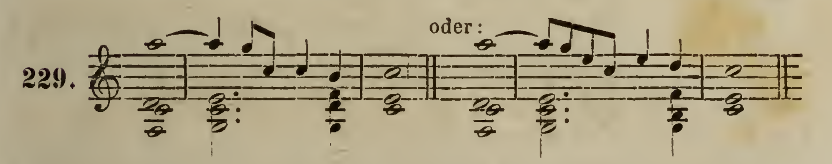


Die Erklärung dieser und ähnlicher Stellen wird durch die weiter unten sich findende Darstellung der Durchgangs- und Wechselnoten vervollständigt.

Es kommen auch Stellen vor, in welchen der Vorhalt gar keine Auflösung erhält, z. B.:



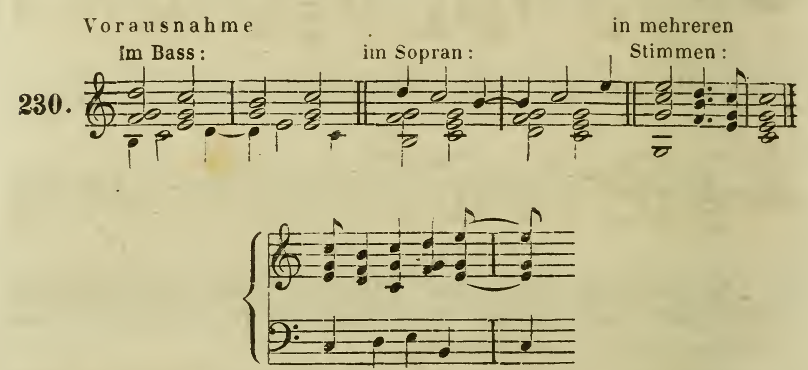
Sie sind durch Auslassung aus folgenden Sätzen entstanden:



Vorausnahme. Anticipation.

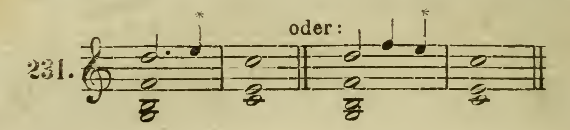
Die Vorausnahme eines Tones, die seltener im Gebrauch ist als der Vorhalt, ist das Gegentheil von diesem, und besteht darin, dass eine oder mehrere Stimmen früher Töne des nächstfolgenden Akkordes hören lassen, als andere und als es die metrische Gliederung erwarten lässt.

Bei Noten langer Geltung und bei langsamer Bewegung kommt diese Art der Stimmenführung selten oder nicht vor, da die Härte der hier auftretenden Dissonanzen sich bis zur Unverständlichkeit steigern würde; meistens sind es kürzere Taktheile, die vorausgenommen werden, z. B.



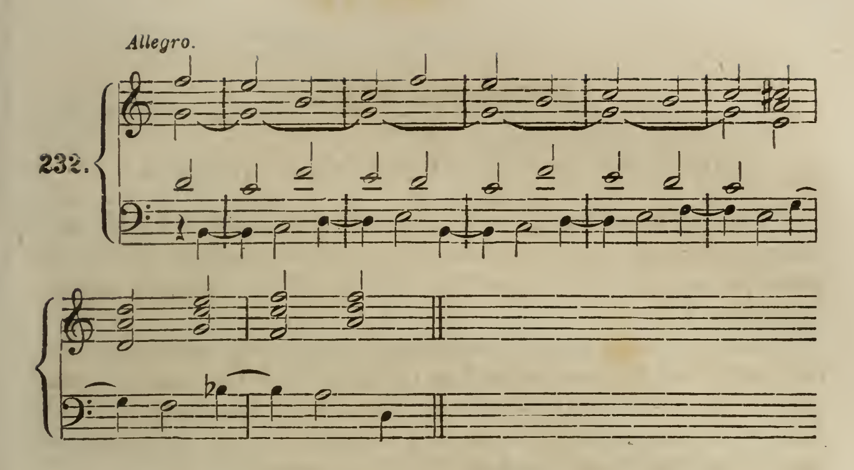
Die Aehnlichkeit dieser Stimmenbewegung in ihrer metrischen Gestalt mit dem, was die allgemeine Musiklehre unter dem Namen syncopirte Noten begreift, ist unverkennbar, nur dass die letzteren nicht durch Vorausnahme der Akkorde, sondern mehr durch Nachschlagen derselben gebildet sind, oder blos rhythmische Geltung haben.

Die Bewegung der Stimmen kann auch hier unter Umständen freier sein, z. B. kann ein anderer harmonischer Ton vorausgenommen werden, als jener, der beim Eintritt des Akkordes beabsichtigt ist, wie in der bekannten Schlussformel:



Als Gegensatz zur Vorausnahme kann noch angeführt werden das Nachschlagen harmonischer Töne, welches insofern mit den Vorhalten Aehnlichkeit hat, als auch hier Vorbereitung und Auflösung stattfindet, aber sich wieder wesentlich unterscheidet, als dessen Charakter sich mehr in der metrischen und rhythmischen Bewegung ausprägt, weswegen dasselbe auch immer in grösserer Reihenfolge auftritt, die Vorhalte aber unter ganz anderen Bedingungen einzeln oder in grösserer Anzahl erscheinen.

Eine Reihe solcher nachschlagender Töne würde folgende im Bass sein:



Hierher würde auch jene Unisonostelle aus der Ouverture zu »Leonore« (No. 3) von Beethoven zu rechnen sein:

233.

cresc.

u. s. w.

Dreizehntes Kapitel.

Der Orgelpunkt. Liegende Stimmen.

Eine besondere Mannigfaltigkeit der Harmonien und eine Mischung derselben entsteht durch das Liegenbleiben einer, wohl auch mehrerer Stimmen auf einem Tone und durch die dadurch zufällig gebildeten Akkorde.

Nicht selten trifft man, namentlich in dem Bass, sowohl am Anfang eines Tonstückes wie auch in der Mitte und am Schlusse desselben, da wo eine Cadenz eintreten soll, einen lang ausgehaltenen Ton, während die übrigen Stimmen, scheinbar ohne Beziehung zu demselben, ihre harmonische Bewegung fortsetzen.

Liegt dieser Ton in dem Bass, so wird er

Orgelpunkt

genannt; kommen solche lang ausgehaltene Töne in den übrigen Stimmen vor, so nennt man die letzten:

liegende Stimmen oder **liegende Töne.**

Anmerkung. Manche geben auch diesen letztern, aber mit Unrecht, den Namen Orgelpunkt.

Die Töne, die zum Liegenbleiben geeignet sind, sind die Tonika oder Dominante; auch kommen beide zugleich vor.

Anmerkung. Versuche, die in neuerer Zeit von manchen Componisten mit der Terz des Dreiklangs angestellt worden sind, lassen das Unnatürliche und Gesuchte zu sehr hören.

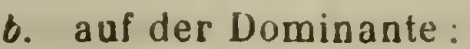
Die harmonische Verbindung wie der Fortschritt der übrigen Stimmen während des Orgelpunktes geschieht immer nach den bekannten Regeln, so dass die zunächst untere Stimme die harmonische Führung übernimmt, und im Allgemeinen ohne Berücksichtigung des liegenbleibenden Tons.

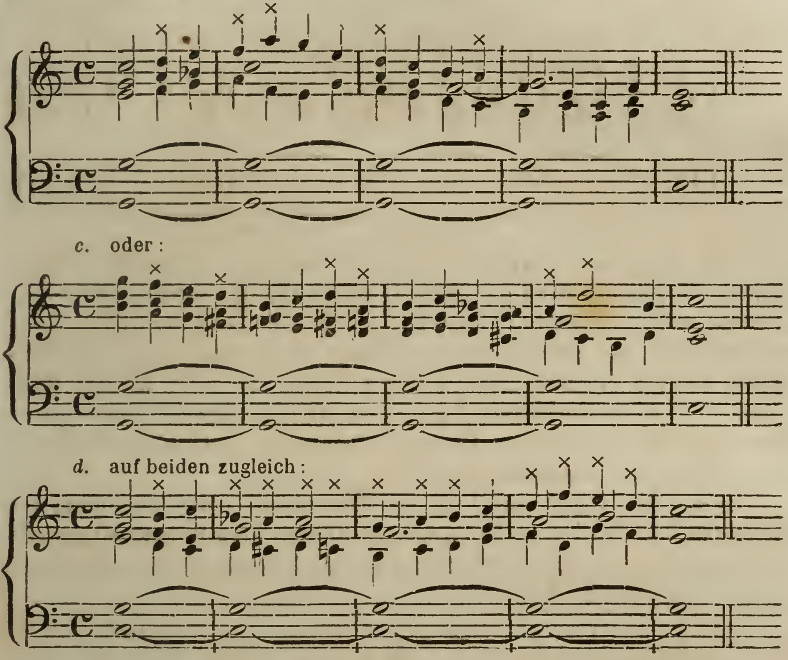
Es folgen zuerst einige Beispiele, bevor auf die Behandlungsart des Orgelpunktes näher eingegangen werden soll.

a. Orgelpunkt auf der Tonika:

234.







In diesen Beispielen sind diejenigen Akkorde, zu denen der Basston harmonisch nicht gehört, durch Kreuze bezeichnet.

Für die Behandlung des Orgelpunktes mögen folgende Bemerkungen dienen:

1. Der Eintritt des Orgelpunktes erfolgt auf einer rhythmisch bestimmten Zeit,
2. durch einen Akkord, zu welchem der Basston harmonisch gehört,
3. der letzte Akkord des Orgelpunktes muss ebenfalls mit diesem harmonisch sein.

Das erste geschieht am Anfang oder am Schlusse einer Periode oder Abtheilung derselben und auf der Thesis; das zweite und dritte gewöhnlich durch den Grundton eines Dreiklangs, wie im Beispiel 234 *a. c. d.*, oder wie bei *b.* durch den Quartsextakkord.

Zu beobachten ist ferner, dass die dem Basston fremden Akkorde nicht zu häufig auf einander folgen, sondern öfters mit Akkorden wechseln, zu denen der Orgelpunkt harmonisch gehört. Es ist dies nothwendig, um Abschweifungen zu verhüten, die den Charakter des Orgelpunktes, der nur in dem festen Zusammenhalten verschiedener Akkordverbindungen zu finden ist, verletzen würden.

So würde folgender Orgelpunkt in dieser Beziehung zu tadeln sein:

235.



Die dem Bass zunächst liegende Stimme, im vierstimmigen Satze der Tenor, wird bei dem Orgelpunkt die Grundstimme der harmonischen Führung. Daher werden alle nothwendigen Fortschreitungen von dieser Stimme bedingt sein, wenn auch der Orgelpunkt zufällig zur Harmonie gehören sollte. So wird in dem Beispiele 234 *a*. der Fortschritt des *b* im Alt (im ersten Takte) durch die Führung der übrigen Stimmen bestimmt, und nicht dadurch, dass es Septime zum Bass ist.

Steht der Orgelpunkt auf der Dominante, wie es häufig am Schlusse der Fall ist, so kann auf demselben kein Plagalschluss gebildet werden, wie sich schon aus der dritten der oben angeführten Regeln ergiebt. Z. B.:

236.



Der Plagalschluss kann aber bei dem Orgelpunkt der Tonika erfolgen:

237.



Das Ende des Orgelpunktes ist überhaupt ebenso sorgfältig zu beachten wie der Eintritt. In den oben angeführten Beispielen erfolgt dasselbe immer durch eine Cadenz. In diesem Falle hat es keine Schwierigkeit, ausser an Stellen wie bei Nr. 236. Der Orgelpunkt kann aber auch früher schon zur harmonischen Führung übergehen und dann ist die dritte Regel sorgfältig zu beachten. Z. B.:



Folgendes Abbrechen würde aber nicht gut sein:

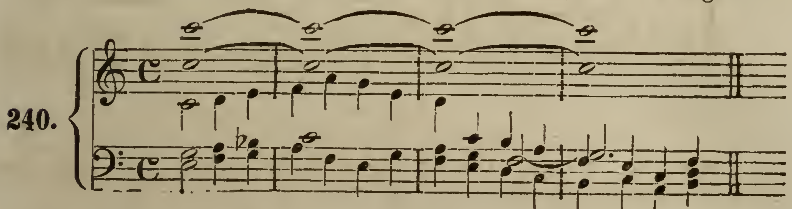


Liegende Stimmen.

Die nach Art des oben beschriebenen Orgelpunktes auf einem Ton liegenbleibenden Ober- und Mittelstimmen sind viel seltener als jener, und erfordern in ihrer Behandlung grössere Behutsamkeit.

Ausgehaltene Töne dieser Art sagen dem Charakter dieser Stimmen nur dann zu, wenn nur sehr selten zu ihnen nicht gehörige Akkorde dabei erscheinen, da diese Stimmen nicht die Kraft des Gegengewichts gegen fremde Akkorde besitzen, die dem Bass oder der untern Stimme als der bestimmenden eigen ist.

So wird der Orgelpunkt des Beispiels 234 *a.*, in die obere Stimme verlegt, in den letzten Takten sehr unangenehm klingen:



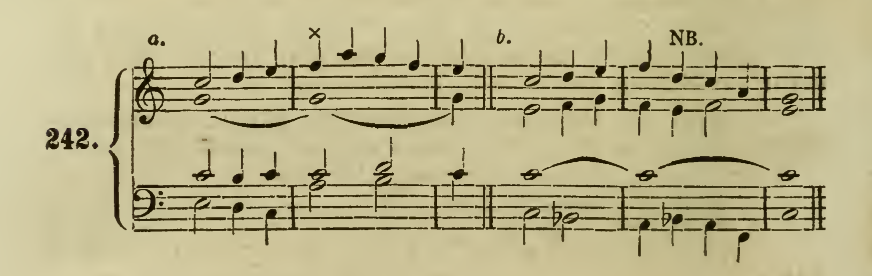
während folgender als Dominante ausgehaltener Ton deswegen besser ist, weil die letzten Akkorde des Beispiels zu demselben gehören:



Als Beispiel wirkungsvoller Benutzung liegender Stimmen und fortklingender Töne und für die Behandlung derselben kann angeführt werden eine Stelle im »Gloria« der *C*dur-Messe von Cherubini, da wo die Violinen *as* für längere Zeit aushalten, während der Chor und die betheiligten Instrumente unterhalb desselben ihre besonderen melodischen und harmonischen Fortschreitungen ausführen; ebenso das *D* der Violinen in der Einleitung zur Ouverture »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn-Bartholdy. In beiden Stellen werden sich selten Akkorde finden lassen, zu welchen der ausgehaltene Ton nicht harmonisch gehörte.

Hierher ist auch das Trio des Scherzo der *A*dur-Symphonie von Beethoven zu rechnen, welches durchgängig auf dem *A* basirt ist und welches sich bald als liegender Ton in den Ober- und Mittelstimmen, bald als Orgelpunkt in den tiefsten zeigt, und das ganze Stück hindurch als Grundlage dient.

Liegende Töne in den Mittelstimmen sind mit denselben Rücksichten zu behandeln, wie die der Oberstimme. Bei Instrumentalcompositionen erscheinen sie immer verhältnissmässig verstärkt: im vierstimmigen Satze kommen sie nur selten und in nicht zu grosser Ausdehnung vor. Z. B.:



Anmerkung. Als Ergänzung des über die Nonenakkorde Gesagten mag hier noch Folgendes stehen.

Im vorstehenden Beispiel *b.* findet sich, wenn die liegende Stimme hinzugerechnet wird, ein vollständiger Nonenakkord in verwechselter Lage mit regelmässiger Auflösung. Es ist schon früher gegen die Nonenakkorde bemerkt worden, dass die Verwechselungen derselben nicht so gebraucht werden können, dass Grundton und None in unmittelbare Nähe gebracht werden, wie bei den Septimen. Dass sie in grösserer Entfernung zusammen vorkommen können, wie oben, giebt keinen Grund, sie als selbstständige Akkorde zu betrachten, da sie nur unter oben befindlichen Verhältnissen vorkommen, nämlich bei einem liegenden Tone, dessen Charakter es aber ist, auch ihm fremde Harmonien zu tragen, wie es z. B. bei folgender None der Fall ist, die doch in der That keinen Nonenakkord bildet.

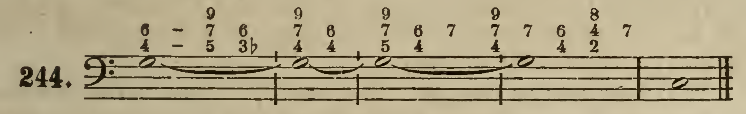
243.



Will man die harmonische Fortschreitung über dem Orgelpunkt durch Zahlen bezeichnen, so müssen sich dieselben stets auf den liegenden Ton im Bass beziehen, wodurch in vielen Fällen die sonst gewöhnliche Bezeichnung der Akkorde sich verändert.

So würde der unter Nr. 234 *b.* befindliche Orgelpunkt so bezeichnet werden können:

244.



Eine solche Bezeichnung ist der schweren Uebersichtlichkeit und dabei ihrer Unvollständigkeit wegen nur zu besonderen Zwecken üblich, weshalb man in Partituren, wo Bezifferung angebracht ist, nicht selten bei dem Orgelpunkt die Worte *tasto solo* findet, was andeutet, dass bei der sonst üblichen Orgelbegleitung nur der Orgelpunkt selbst angegeben werden soll.

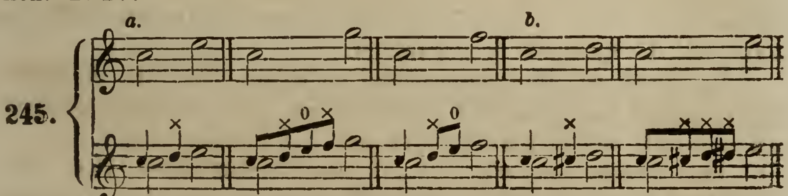
Vierzehntes Kapitel.

Durchgehende Noten. Wechselnoten.

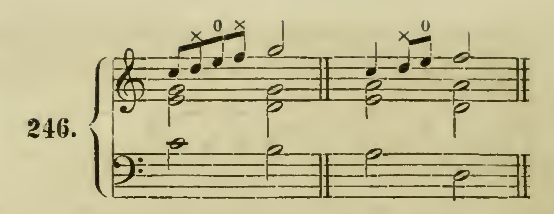
Unter die harmoniefremden Töne sind besonders die Durchgangs- und Wechselnoten zu rechnen.

Die ersten entstehen durch die Ausfüllung grösserer oder kleinerer harmonischer Stimmenschritte mit dazwischenliegenden Tönen. Z. B.:

245.



Die durch ein Kreuz × bezeichneten Noten bilden den Durchgang, die mit 0 bezeichneten sind harmonische Nebentöne, insofern nämlich zu der ersten Note ein *C*- oder *A*-Dreiklang gedacht werden kann. Z. B.:



Die unter *a.* des Beispiels 245 befindlichen Durchgangsnoten nennt man diatonische, die unter *b.* chromatische Durchgänge.

Die durchgehenden Noten gehen von der harmonischen Note aus zu einer andern harmonischen Note; sie erscheinen daher nicht mit dem Eintritt des Akkordes, sondern nach demselben auf kleineren Taktgliedern, und können nur stufenweise angebracht werden.

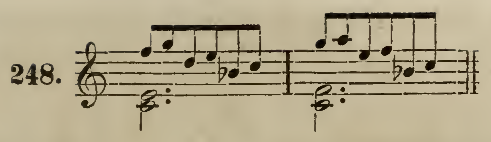
Wechselnoten dagegen nennt man diejenigen harmoniefremden Töne, die entweder im Charakter eines Vorhalts oder Vorschlags zur Zeit des harmonischen Auftrittes (also in diesem Sinne auf gutem Takttheile) erscheinen und sich an die harmonische Note anschliessen (247 *a.*), oder nach Art der durchgehenden Noten auf schlechtem Takttheile zur melodischen Ausschmückung zweier gleichlautender Noten dienen (247 *b.*).



Die Wechselnote kann daher **sprungweise** auftreten, muss sich aber eng an die harmonische Note anschliessen, wie die Beispiele in 247 zeigen.

Ferner ist aus obigen Beispielen zu sehen, dass die Wechselnoten sowohl durch die der harmonischen Note zunächst liegende unterhalb, als auch oberhalb gebildet werden können.

Die Wechselnote unterhalb der harmonischen Note hat, besonders wenn sie nach Art eines Vorschlags auf gutem Takttheil eintritt, das Eigenthümliche, dass sie gern eine kleine Sekunde zur Hauptnote bildet, wodurch chromatische Töne entstehen, wie aus 247 zu ersehen ist, und Sätze folgender Art würde man nicht bilden können:

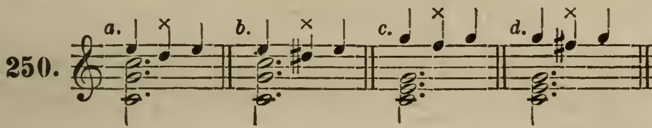


Dies gilt namentlich von den sprungweise angebrachten Wechselnoten.

Anders ist es, wenn sie in fortlaufender Reihe erscheinen, wodurch sie zugleich den Charakter der Durchgangsnoten annehmen. So würde folgende Reihe von Wechselnoten *a.* nicht nothwendig so zu bilden sein, wie bei *b.*:



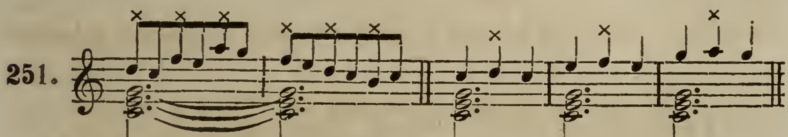
Jene Wechselnoten unterhalb, die auf schlechte Zeit fallen, bedürfen nur theilweise der kleinen Sekunde. So wird in dem Beispiel 250 *a.* nicht nothwendig gebildet sein wie *b.*, während *c.* nicht so gut ist wie *d.*



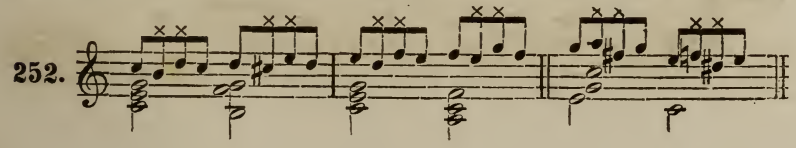
Bestimmte Regeln lassen sich hierüber nicht geben, es ist auch insofern unnöthig, als jedes musikalische Ohr hier gewiss das Rechte treffen wird.

Anmerkung. Die Terz des Dreiklangs verträgt die Wechselnote als ganze Stufe eher als die Quinte u. Octave desselben. Da bei der letztern die Wechselnote zugleich als Septime erscheinen kann, so kann nur die Folge darüber bestimmen.

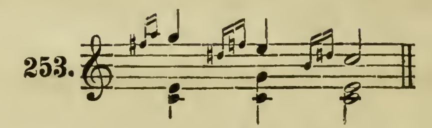
Wechselnoten oberhalb der harmonischen Note, sie mögen frei (sprungweise) oder in der Weise wie in 250 eintreten, können grosse und kleine Sekunden zum Akkordton bilden, weil sie stets diatonisch gebildet werden und sich daher nach Tonart und Modulation richten.



Nicht selten trifft man Figuren, in welchen Wechselnoten oberhalb und unterhalb der Akkordnote nach einander benutzt sind. Z. B.

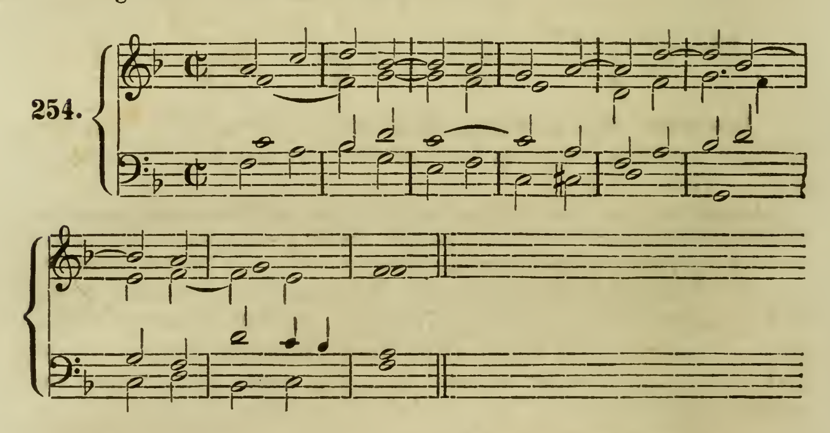


Hierauf gründet sich auch folgende oft vorkommende Verzierungsart:

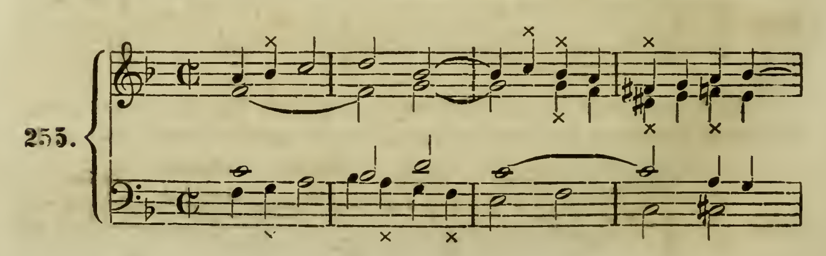


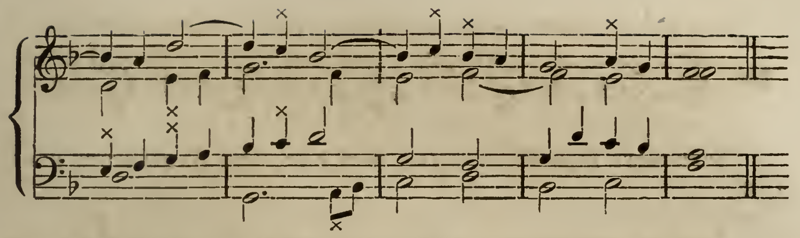
Durchgehende und Wechselnoten können in allen Stimmen vorkommen. Geschieht es in einer vorzugsweise allein, so wird sie gegen die übrigen bedeutend hervortreten und einen concertirenden Charakter erhalten, während die übrigen Stimmen zur Begleitung dienen. Soll dies nicht der Fall sein, so können alle Stimmen abwechselnd durch solche Nebennoten hervorgehoben werden und dadurch an Bedeutung gewinnen. Ueberall wo sich Stellung und Fortschritt einer Stimme zur Anbringung solcher Nebennoten eignet, wird sich dieselbe hierdurch melodisch bedeutender ausbilden lassen; nur muss auch hierbei das rechte Maass getroffen werden, da sonst leicht Ueberfüllung und Unklarheit entstehen kann.

Folgender einfach harmonische Satz:



würde sich durch Benutzung obiger Nebentöne so gestalten lassen:

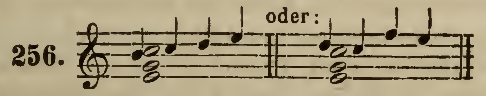




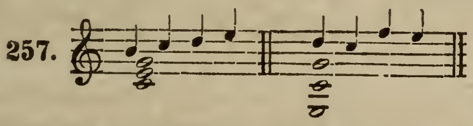
Die Durchgangs- und Wechselnoten sind hier durch Kreuze × bezeichnet.

Dass durch solche Anhäufung harmoniefremder Töne der Satz leicht an Ueberladung leiden kann, ist an dem obigen Beispiel zu sehen, wenn es in etwas schnellem Tempo ausgeführt wird, wogegen langsame Bewegung dieser Schreibart mehr zusagt.

Wie bei den Vorhalten bereits früher bemerkt wurde, ist auch bei Anbringung der Wechselnoten darauf zu sehen, dass keine Stimme den harmonischen Ton erhält, der in einer andern durch eine Wechselnote eingeführt wird, z. B.:

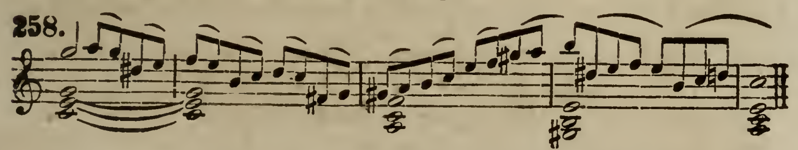
256. 

Dies kann nur dann geschehen, wenn die Entfernung des harmonischen Tons von der harmoniefremden Note wenigstens eine Oktave beträgt, z. B.:

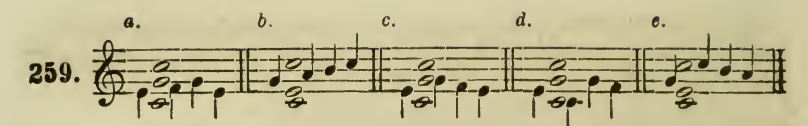
257. 

Diese Verdoppelung wird nach den Grundsätzen der Verdoppelung überhaupt besser bei dem Grundton oder der Quinte, als bei der Terz des Stammakkordes stattfinden.

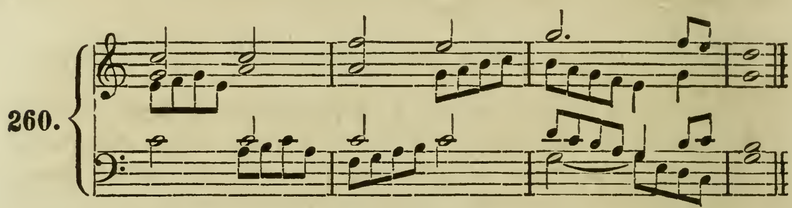
Bei schneller Bewegung und längerer Durchführung solcher durch Wechselnoten gebildeten Figuren finden jedoch andere Rücksichten statt, wie folgender Satz, der freilich nicht als vierstimmiger Gesangsatz gedacht werden kann, zeigt:

258. 

Bei den regelmässigen Durchgangsnoten sind in Bezug auf Annäherung an harmonische Töne gleiche Rücksichten zu nehmen, und Figuren wie 259 *a. b.* zeigen sich nicht so rein, wie bei *c. d. e.*

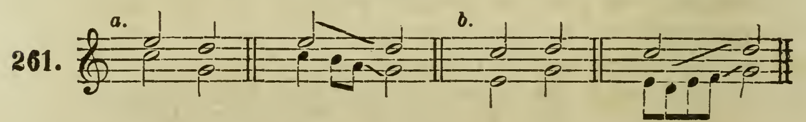


Schnellere Figuren gestatten auch hier diese Annäherung eher, z. B.:

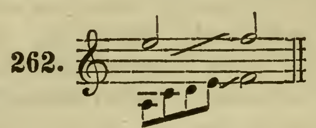


Fehlerhafte Fortschreitungen bei Durchgangs- und Wechselnoten.

Da die durchgehenden Noten die sprungweise Bewegung der harmonischen Fortschreitung auszufüllen berufen sind, hat man beim Wechsel der Harmonie darauf zu sehen, dass keine falschen Fortschreitungen entstehen, wie in den folgenden Beispielen aus verdeckten Quinten offene werden:



Offene Oktaven mit Durchgangstönen gebildet können nicht vorkommen, weil die erste derselben ebenso harmonisch sein wird, wie die zweite:

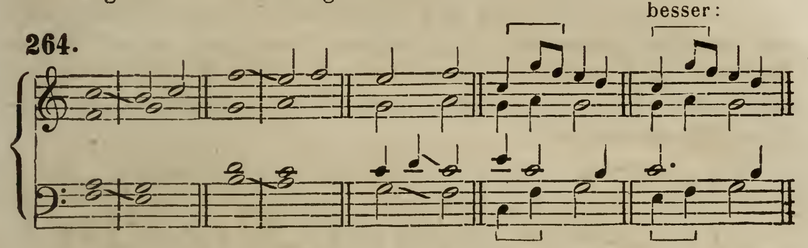


Hingegen werden in folgenden Stellen die durchgehenden Noten die offenen Oktaven nicht verdecken, folglich als fehlerhaft gelten:



Anmerkung. Letztere Art der Oktaven würde bei Instrumentalsätzen unter der Bedingung beabsichtigter Verstärkung und Verdoppelung Anwendung finden können.

In gleicher Weise wird der Eintritt oder Fortschritt der Wechselnote bei gerader Bewegung fehlerhaft zu nennen sein, wenn er in folgender Weise erfolgt:



Das letzte Beispiel ist deshalb besser, weil die Oktavenfortschreitung verdeckt erscheint.

Durchgangs- und Wechselnoten in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit.

Die Bewegung der Durchgangsnoten in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit ist bei der geraden Bewegung in Terzen- und Sextengängen am geeignetsten. Z. B.:



Die freie Bewegung der Stimmen mit Benutzung der Durchgangsnoten kann auch Sekunden-, Quarten-, Quinten-, Septimenparallelen aller Art hervorbringen, die aber grosser Vorsicht bedürfen und ihrer widrigen Wirkung wegen nur einzeln unter sehr günstiger Stellung zu gestatten sein dürften.

Quartenfortschreitungen sind gut, wenn eine dritte Stimme als Unterterz hinzugefügt wird:



Einzelne Quintenfolgen aus Durchgangsnoten entstanden trifft man zuweilen in guten Compositionen, was aber kein Grund ist, sie im Allgemeinen als fehlerlos anzuempfehlen (siehe über Quintenfolgen das S. 15 u. f. Gesagte).

Ebenso kann die Härte der Septimenfolgen nur durch günstige Stellung, gute Stimmenführung im Ganzen, überhaupt durch Tempo, Bewegung u. s. w. gemildert werden.

In der Gegenbewegung geben die verschiedenen Intervalle der Durchgangsnoten dem Satze oft eine besondere, eigenthümliche Färbung, und tragen viel zur Selbstständigkeit der Stimmen bei, nur dürfen sie nicht zu gehäuft und in zu vielen Stimmen zu gleicher Zeit erscheinen.

267.

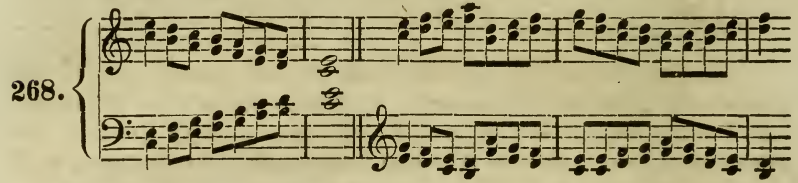


Auch hierbei wird man finden, dass diejenigen Durchgangsnoten, die mit anderen, ausser der zum Grunde liegenden einfach harmonischen Struktur, eine gleichsam innerste neue (durchgehende) harmonische Führung bilden, natürlicher und milder sind, als diejenigen, deren Zusammenstellung sich harmonisch nicht nachweisen lässt.

Ueber den Werth solcher Sätze kann aber nur mit Berücksichtigung des Charakters, Tempo's derselben geurtheilt werden.

Bei regelmässigen diatonischen Fortschreitungen können viele Stimmen zu gleicher Zeit Durchgangstöne erhalten. Z. B.:

268.



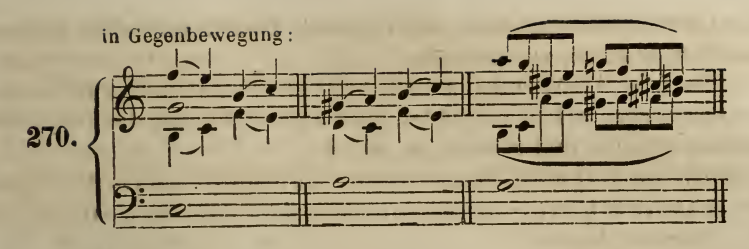
Bei allen solchen Stellen kommt es immer darauf an, dass beim Wechsel der Harmonie, der im letzten Beispiel auf dem halben Takt erfolgt, die Stimmen sich in einer Stellung befinden, die erlaubt, ihren Fortschritt regelmässig zu bilden.

Wechselnoten können in verschiedenen Stimmen vorkommen:

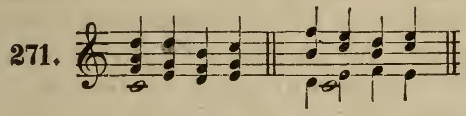
a. in zwei Stimmen:

bei gerader Bewegung:

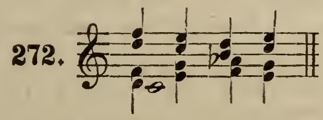
269.



b. in drei Stimmen:



c. in vier Stimmen:

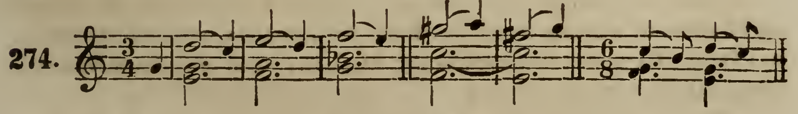


Anmerkung. Die meisten der obigen Beispiele können auch als harmonische Fortschreitungen beim Orgelpunkt gelten.

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass bei der geraden Bewegung zweier Stimmen auch in Wechselnoten die Terzen- und Sextenfortschreitung am natürlichsten erscheint, während die Sekunden-, Quarten-, Quinten- und Septimenparallelen stets sehr widrige Wirkung hervorbringen. So würde Niemand leicht Wechselnoten folgender Art für gut erklären:



Wechselnoten können auch von längerer Dauer sein, als die harmonische Note, an die sie sich schliessen. Z. B.:



Die Bedeutung der in dem zwölften bis vierzehnten Kapitel erklärten Gegenstände für die Composition ist gross genug, um dieselben einer sorgfältigen Untersuchung zu unterwerfen, wie deren gründliche Kenntniss zum Verständniss innerer harmonischer Struktur einer Composition wesentlich beiträgt. — Es bleibt noch übrig,

über ihr Verhältniss zum reinen Satze, dem Gegenstande unserer nächsten Studien, zu sprechen.

Da Seite 12 über den Begriff »reiner Satz« nur ganz im Allgemeinen gesprochen wurde, so wird es nothwendig, die Frage hier enger zu fassen und etwa so zu stellen:

Welche Verwendung dieser Compositionsmittel gestattet unser nächster Zweck, die Uebungen im reinen Satze?

Es ist unleugbar, dass sich diese Mittel besonders dazu eignen, die Stimmen auszubilden und auszuschmücken.

Handelt es sich aber zunächst um Erkennung und Ausführung einfacher harmonischer Bildungen, so wird zwar Alles, was geeignet ist, die Stimmen auszubilden, mit Recht benutzt werden, Anderes aber, was ihnen blos zur Ausschmückung dient, entfernt, kurz das Wesentliche vom Unwesentlichen getrennt bleiben müssen.

Zu dem Unwesentlichen wird immer zu rechnen sein erstens:

alle harmonischen Künsteleien überhaupt, insofern ihnen keine innere Nothwendigkeit zum Grunde liegt; unnatürliche Einführung wenig gebrauchter Harmonien.

Sie bringen leicht Ueberfüllung, schwülstige Ueberladung des Tonsatzes hervor und geben eher von einem krankhaften oder geistig-schwachen Zustand Zeugniss, als von Ursprünglichkeit und frischer, freier, kräftig-sicherer Bewegung; sodann:

unregelmässige Einführung der Vorhalte; der Gebrauch liegender Stimmen, der vorausgenommenen und der nachschlagenden Töne;

besonders aber:

die frei anschlagenden Wechselnoten und die daraus gebildeten Figuren, kurz Alles, was einem einfachen, guten vierstimmigen Gesange unangemessen erscheint.

Wird überhaupt die Gesangcomposition als die Basis angenommen, auf die sich alle Musik gründet, so wird bei derselben von selbst Manches ausgeschlossen bleiben, was den Instrumentalcompositionen angemessen ist.

Wenn auch zur Uebung im Gebrauch der Harmonien und zur Erlernung einer guten und reinen Stimmenführung die Bearbeitung von Chorälen oder choralmässigen, einfachen Sätzen zunächst am zweckmässigsten vorgeschlagen wird, so wird auch diese die Benutzung jener Mittel, insoweit sie nicht blos zur Ausschmückung,

sondern zur Ausbildung der Stimmenführung dienen, nicht ausschliessen.

Hierzu ist besonders der Gebrauch der Vorhalte, der regelmässigen Durchgangs- und Wechselnoten zu rechnen.

Nach Vorstehendem mag nun die Strenge des reinen Satzes bei dem ersten Studium der Harmonie und bei späteren contrapunktischen Arbeiten beurtheilt werden, die Vieles als unzweckmässig, unwesentlich und als von der Hauptsache ablenkend verbietet, was die Praxis an geeigneten Stellen gern benutzt. —

Zum vollständigen Verständnisse aller bisher besprochenen Gegenstände wird das gründliche Studium guter Compositionen dienen; für die eigenen Versuche wird in der dritten Abtheilung dieses Buches das neunzehnte Kapitel Gelegenheit bieten, in welchem wir auf diese Gegenstände zurückkommen. —

Fünfzehntes Kapitel.

Durchgehende Akkorde.

Durchgehende Akkorde nennt man solche, die bei kleineren Taktgliedern nach Art der Durchgangsnoten in mehreren Stimmen als wirkliche Akkordgestaltungen erscheinen, bei deren Eintritt und Behandlung sich aber mitunter eine von den allgemeinen Regeln der Akkordverbindung abweichende Art finden lässt.

Eine Art derselben zeigte sich bereits bei solchen Durchgangs- und Wechselnoten in drei Stimmen, die akkordliche Gestalt annehmen, z. B. in Nr. 271 und 272. Ebenso kann man in gewissem Sinne die meisten Akkorde, die über einen Orgelpunkt gebildet werden, durchgehende nennen.

Es giebt aber noch andere Erscheinungen der Art, die hier erläutert werden sollen.

Wie überhaupt Durchgangs- und Wechselnoten sich vorzüglich auf das Taktverhältniss stützen, so wird es auch nöthig, zur Erklärung der durchgehenden Akkorde, auf die verschiedene Takteintheilung einen Blick zu werfen.

Es ist bekannt, dass bei den einfachen geraden Taktarten der natürliche Accent auf dem ersten Takttheile ruht, während der zweite ein minderes Gewicht erhält.

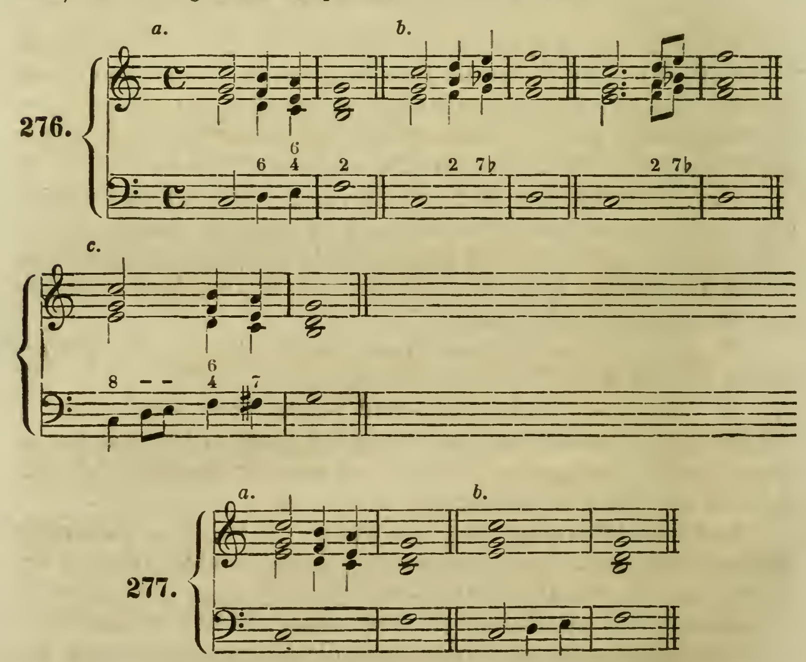
Ist nun die harmonische Fortschreitung einfach auf die zwei Takttheile gegründet, so werden auch die Harmonien, die auf den guten Takttheil (Thesis) kommen, als die gewichtigeren erscheinen und stets als das Ziel gedacht werden müssen, zu welchem die Akkorde des zweiten Takttheils (Arsis) führen:



In diesem Sinne kann man die Akkorde des zweiten Takttheils Durchgangsakkorde nennen, obwohl bei der gleichmässigen Bewegung dieser ihr Charakter nicht so deutlich hervortritt.

Dass man in der Theorie dies so aufgefasst, wenn auch selten deutlich ausgesprochen hat, beweist, dass man von jeher den Akkorden auf der Thesis bei ihrem Auftreten mehr Sorgfalt zugewendet und bei jenen der Arsis Manches erlaubt hat, was ihnen nicht gestattet war.

Deutlicher aber tritt der Charakter der durchgehenden Akkorde bei solchen Harmonien hervor, die kleineren Taktgliedern zugetheilt sind, wie in folgenden Beispielen:



Die eigenthümliche Erscheinung des Quartsextakkordes in dem Beispiel 276 *a.* und *c.*, sowie des Septimenakkordes in *c.* ist nur durch die im Charakter der Durchgangsnoten erfolgte

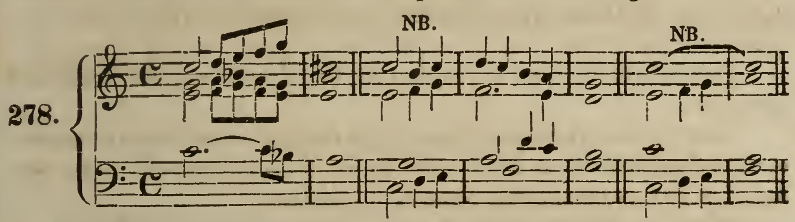
stufenweise Fortschreitung aller Stimmen zu ihrem nächsten Ziele (dem Akkord der Thesis im folgenden Takte) zu erklären.

Diese Stimmen sind noch besser in ihrem Charakter als durchgehende zu erkennen, wenn man eine Stimme liegen lässt, z. B. den Bass 277 *a.*, oder die oberen Stimmen *b.* (s. oben 277).

Durch Anwendung beider Arten ist die Stimmenführung in 276 *a.* entstanden.

Ist diese Bedingung (das stufenweise Fortschreiten der Stimmen) erfüllt, so können alle Akkorde frei eintreten, sie werden durch den sich ihnen anschliessenden Hauptakkord Erklärung finden.

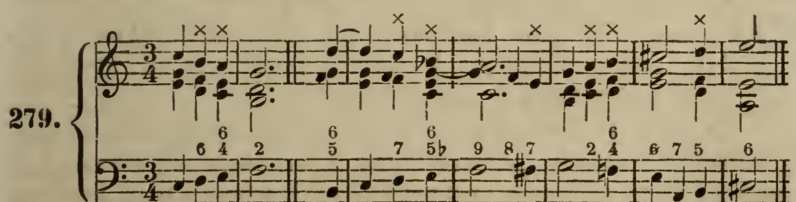
278.



Anmerkung. Durch diese Erklärung der Durchgangsakkorde findet auch die früher erwähnte freie Behandlung der Septime ihre Rechtfertigung (siehe NB.).

Bei den einfachen ungeraden Taktarten fällt der Accent ebenfalls auf den ersten Takttheil, wogegen dieselben zwei Takttheile geringerer Geltung enthalten. Durchgehende Akkorde werden sich auf folgende Weise zeigen:

279.



Auch kleinere Taktglieder können durchgehende Akkorde enthalten, und es bedarf nach Obigem dafür keiner Beispiele, und ebenso wenig für die zusammengesetzten Taktarten.

Auch hierbei wird das Studium guter Compositionen erläuternd und fördernd sein.

Für eigene Versuche mögen noch folgende Bemerkungen Platz finden.

Alle als durchgehend bezeichneten Akkorde werden entweder nach den bekannten Regeln der Harmonieverbindung fortschreiten oder davon abweichen. Im ersten häufigeren Falle bedarf es keiner weitern Bemerkung; im letzten wird es auf eine fliessende, melo–

dische Führung der Stimmen sowohl an sich, wie auch im Verhältniss zu einander ankommen, ob Bildungen dieser Art richtig zu nennen sind. Im Allgemeinen kann nur bemerkt werden, dass die stufenweise Fortschreitung der Stimmen auch hier den Charakter der durchgehenden Akkorde bestimmen wird, und dass alle solche Stellen nach Berücksichtigung des Rhythmus, Tempo, Charakter des Tonstückes zu beurtheilen sind.

Sechszehntes Kapitel.

Ueber die Mittel zur Modulation.

Der Begriff Modulation hat im 11. Kapitel bereits Erklärung gefunden.

War es dort darum zu thun, jede Modulation richtig zu bestimmen, so soll jetzt von den vorzüglichsten Mitteln, eine Modulation hervorzubringen, gehandelt werden.

Die Kunst der Modulation besteht darin, diejenigen Harmonien aufzufinden, die mit zwei oder mehr Tonarten in Verbindung stehen, um vermittelst dieser von einer Tonart in die andere zu gelangen.

Jede Modulation kann auf verschiedene Weise bewirkt werden und wird zu verschiedenen Zwecken dienen. Sie kann sein

erstens: plötzlich eintretend, kurz vorüber- und durchgehend, oder

zweitens: länger vorbereitet, die neue Tonart als Ziel aufsuchend und für längere Zeit zur Grundlage nehmend.

Im ersten Falle wird sie sich der einfachsten Mittel bedienen, entschieden auftreten, aber die neue Tonart bald verlassen, wohl auch selbst gar nicht bestimmt zur Geltung kommen lassen; im zweiten Falle wird sie gewöhnlich nach und nach durch verschiedene Mittel vorbereitet und ausgeführt und die neue Tonart dem Ohr einzuprägen gesucht, auch wohl selbst zu einem Abschlusse führen.

So wird im folgenden Beispiele:

280.

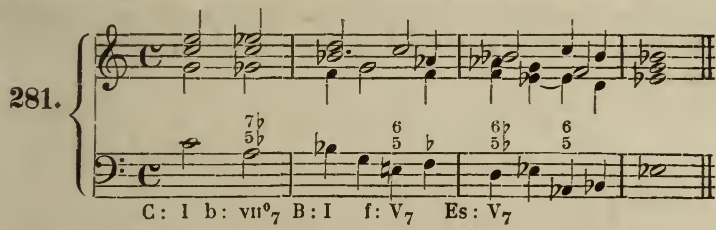


die Modulation vorübergehend, häufig wechselnd sein, ohne die Haupttonart *C*dur wesentlich zu verlassen.

Diese Art der Modulation eignet sich nur für die nächstverwandten Tonarten, und obwohl auch entferntere durch besondere und entschiedene Mittel zu erreichen sind, so müssen in ihrer Entwickelung sehr natürliche und organische Verbindungen herrschen wenn sie nicht unfasslich erscheinen sollen.

Im nächsten Beispiel jedoch wird die entfernter liegende Tonart das Ziel, welches nach und nach erreicht wird; die ursprüngliche Tonart wird ganz verlassen und die neue tritt an ihre Stelle:

281.



Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie die erweiterte Modulation, die sich die neue Tonart als Ziel setzt, sich der durchgehenden Modulation bedient, um dieses zu erreichen und dies um so lieber, als es nicht darum zu thun war, schnell in das *Es*dur zu gelangen.

Will man solche kurze Sätze nicht als Zwischenspiele zweier Tonstücke verschiedener Tonarten, oder als Aufgaben benutzen, so wird ihr Gebrauch in der Composition in besonderer Weise stattfinden müssen, da auf der Bildung der Modulationen selbst zum Theil zugleich die Bildung der Perioden und ihrer Abtheilungen beruht. Dies ist aber ein wichtiger Theil der Formlehre und gehört der Modulationsordnung einer Compositon an, unserm nächsten Zwecke also fremd.

Anmerkung. Eine Erläuterung hierüber findet man in der Schrift des Verfassers: »Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse« (Leipzig, bei G. Wigand).

Wir benutzen zunächst die Bildung solcher Modulationen als Aufgaben, um auch hierdurch die Gewandtheit im Gebrauch der Harmonien und ihrer zweckmässigen Verbindung zu befördern.

Indem die Mittel zur Modulation aufgesucht werden, soll auf die Art der Modulation zunächst keine Rücksicht genommen werden, da dieselben zu beiden oben bezeichneten Arten dienen können.

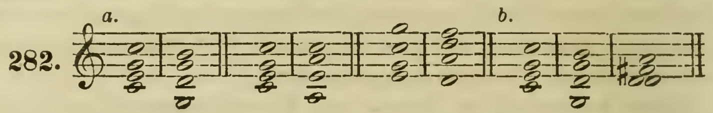
Das erste und einfachste Mittel wird

der tonische Dreiklang der neuen Tonart

selbst sein.

Ist dieser Dreiklang jedoch bereits ein Bestandtheil der ersten Tonart, so wird nur die Folge und besonders die nachkommende

Dominantharmonie der neuen Tonart die beabsichtigte Modulation wirklich bestimmen. So wird im folgenden Beispiel bei *a.* keine Modulation zu empfinden sein, während bei *b.* erst die dritte Harmonie die Tonart *G*dur deutlich hören lässt:

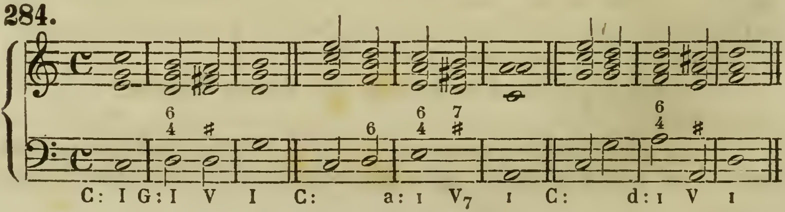


Bei entfernten Tonarten kann zwar der Molldreiklang als tonischer Dreiklang entschiedener wirken, doch wird auch ihm der Bestimmtheit wegen die Dominantharmonie nachfolgen (bei *a.*); der Durdreiklang aber wird sich gern als Dominante auffassen lassen (*b.*).

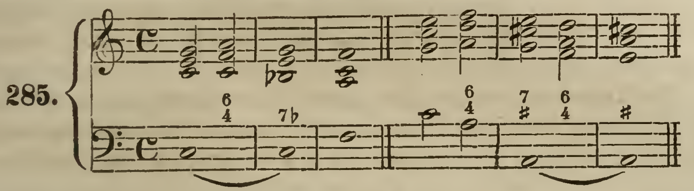


So wenig befriedigend sich der tonische Dreiklang zur Modulation in oben gebrauchter Weise zeigt, so sehr hat eine Stellung desselben, der Quartsextakkord, die Eigenschaft, eine Modulation ganz besonders entschieden zu machen. Denn ebenso wie sich derselbe gern bei der Schlusscadenz betheiligt (siehe S. 37 und 41), so bringt er auch dann bei seinem Auftreten das Gefühl einer Modulation hervor, wenn er nicht nach Art der durchgehenden Akkorde gebraucht ist, sondern auf der Thesis eintritt. Aber auch in diesem Falle folgt ihm gern die Dominante nach, welche die Modulation erst vollendet.

284.



Auf der Arsis wird er die Tonart nicht so bestimmt bezeichnen:



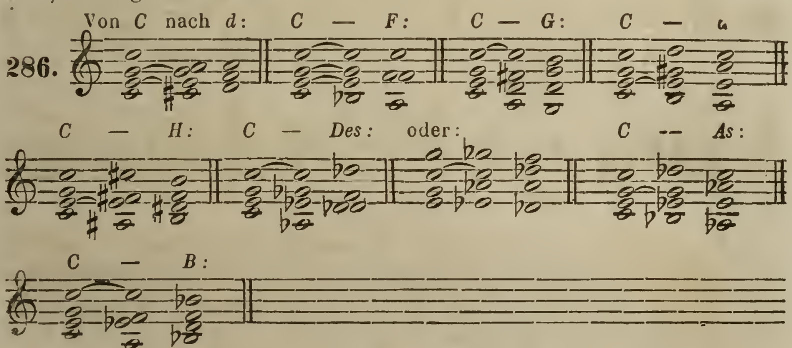
Alle oben angeführten Beispiele aber weisen auf ein noch wirksameres Modulationsmittel hin, es ist dies

die Dominantharmonie,

Der Dreiklang sowohl wie der Septimenakkord der Dominante zeigt sich als das natürlichste und vorzüglichste Mittel zur Ausweichung, da (was besonders die Dominantseptimenharmonie betrifft) durch dieselben die Tonart am unverkennbarsten bestimmt wird.

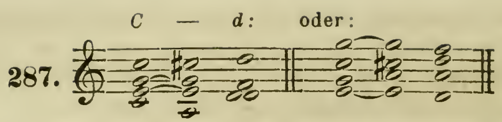
Die Modulation durch den Septimenakkord der Dominante kann ohne Zwischenakkord auf folgende Weise bewirkt werden.

Nach dem Grundsatze, dass die Harmonieverbindung zunächst am fasslichsten sein wird, welche durch gleiche oder liegenbleibende Töne (Vorbereitung) bewirkt wird, kann von dem tonischen Durdreiklang aus in alle übrigen Tonarten unmittelbar durch den Dominantseptimenakkord modulirt werden, ausser in die Tonarten der kleinen und grossen Terz und in die der übermässigen Quarte. Von *C* dur aus kann man also in alle Tonarten gelangen, ausser nach *Es*, *E* und *Fis* (es mag zunächst unbestimmt bleiben ob Dur oder Moll) in folgender Weise:

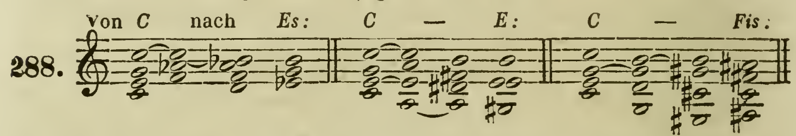


Ueberall in diesen Beispielen vermitteln die gleichen Töne, die durch einen Bogen mit einander verbunden sind, den Uebergang zur Dominante der nächsten Tonart; so von *C* dur nach d moll die Töne *g* und *e*, die zur Septime und Quinte der Dominantharmonie werden, u. s. w.

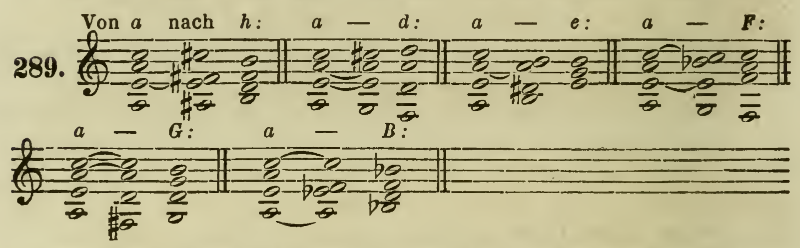
Anmerkung. Es bedarf nur der Andeutung, dass diese Modulationen auch durch andere Stellung der Akkorde erreicht werden. Z. B.:



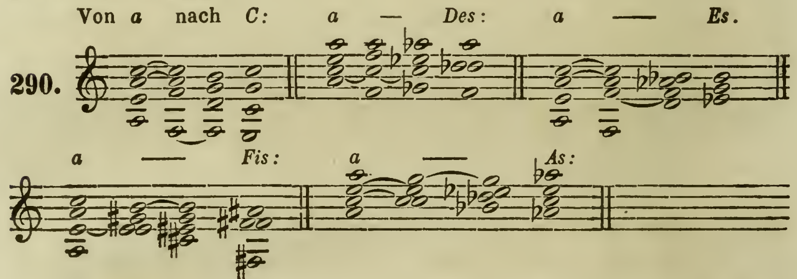
Will man in die drei oben noch fehlenden Tonarten in derselben Weise moduliren, so kann dies durch einen dazwischen geschobenen Akkord (am einfachsten ein Dreiklang), der sodann die fehlende Verbindung herstellt, geschehen. Z. B.:



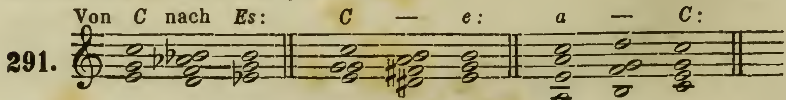
Die Modulation von Moll aus wird sich so bilden lassen:



In den übrigen Tonarten *C*, *Des*, *Es*, *Fis* und *As* durch einen Verbindungsakkord:



Es versteht sich von selbst, dass diese Modulationsart nur als einfachstes Princip aufgestellt ist, und dass eine Modulation durchaus nicht immer auf diese Art erfolgen müsse, ebenso dass, wie einfache Harmonieverbindungen ohne liegenden Ton hervorgebracht werden können, dies auch bei den Modulationen der Fall sein wird, wie z. B. folgende Modulationen ohne Zwischenakkord sich bewerkstelligen lassen:



Immer aber wird es für die Verbindung von Harmonien und für die der Tonarten insbesondere von grossem Nutzen sein, sich mit jenem Princip recht vertraut zu machen, und zu diesem Zweck Modulationen von allen Tonarten aus niederzuschreiben und dabei die Akkorde in die verschiedensten Stellungen zu bringen, sowie sich diese Verbindungen durch die Ausführung am Pianoforte zu veranschaulichen.

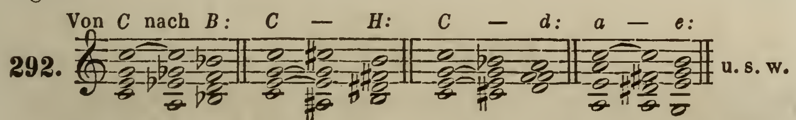
Dieses mechanische Verfahren wird die Gewandtheit im Gebrauch aller Compositionsmittel sehr befördern. —

Mit dem Dominantseptimenakkord theilt ein anderer Akkord die Fähigkeit zur Modulation. Es ist dies

der verminderte Septimenakkord.

Dieser Akkord, der in den meisten Fällen die Stelle der Dominantharmonie vertritt, wird nicht selten zur Modulation geeigneter sein, als jene, da sein Auftreten viel milder ist, besonders in solchen Fällen, wo Septime und Grundton der Dominantharmonie zugleich frei eintreten müssten.

Die Benutzung dieses Akkordes mögen folgende Beispiele darlegen.



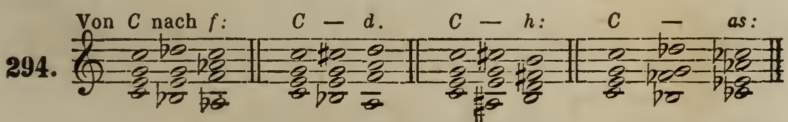
Ausser dieser Verwendung zeigt dieser Akkord durch seine enharmonische Natur noch eine besondere Fähigkeit.

Folgender Akkord, dem Klange nach ganz gleich, aber von verschiedener Notirung:

293.

wird vier verschiedenen Tonarten zugehörig sein, nämlich: in der ersten Gestalt *f* moll, in der zweiten *d* moll, in der dritten *h* moll, in der vierten *as* moll.

Hierdurch wird sich eine vierfache Modulation ermöglichen lassen:



Da nun sämmtliche verminderte Septimenakkorde in folgenden drei Lagen erscheinen können, wie das Pianoforte am deutlichsten zeigt:

295.

jede derselben aber durch enharmonische Verwechslung zu vier Tonarten gehören wird, so ergeben sich Modulationen für sämmtliche zwölf Tonarten in Moll, denen man in vielen Fällen die zwölf in Dur zufügen kann, da sich dieser Akkord nicht selten statt der Dominantharmonie in Dur gebrauchen lässt.

Für das Verhältniss innerer Verbindung aller Tonarten wie der Mannigfaltigkeit harmonischer Verbindung wird auch hier das fleissige Aufschreiben dieser Modulationsart sehr fördernd sein.

Wenn auch diese Modulationsart für die Composition selbst sich vielfach brauchbar erweist, so muss doch dabei bemerkt werden, dass dieselbe nicht zu oft angewendet werden darf, weil bei der Leichtigkeit ihrer Anwendung sich der künstlerische Werth derselben verringert.

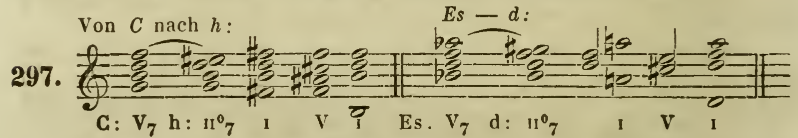
Aehnliche Verwendung, wenn auch nicht in so umfassender Weise, zeigt

der übermässige Quintsextakkord.

Die Klangähnlichkeit desselben mit dem Dominantseptimenakkord:

296.

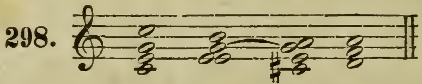
bei enharmonischer Verwechslung macht ihn in Verbindung mit jenem zur Modulation in gewisse Tonarten geeignet. Z. B.



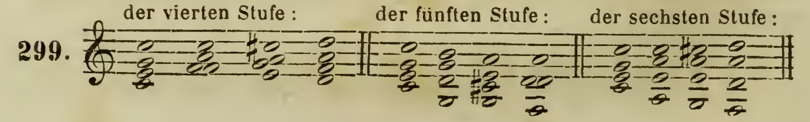
Waren im Obigen die Mittel aufgesucht, um schnell aus einer Tonart in die andere gelangen zu können, so kann man, da es doch nicht immer die Absicht sein wird, eine Modulation schnell und entschieden auszuführen, zu Beförderung der Gewandtheit die Aufgaben erweitern und auf folgende Weise stellen:

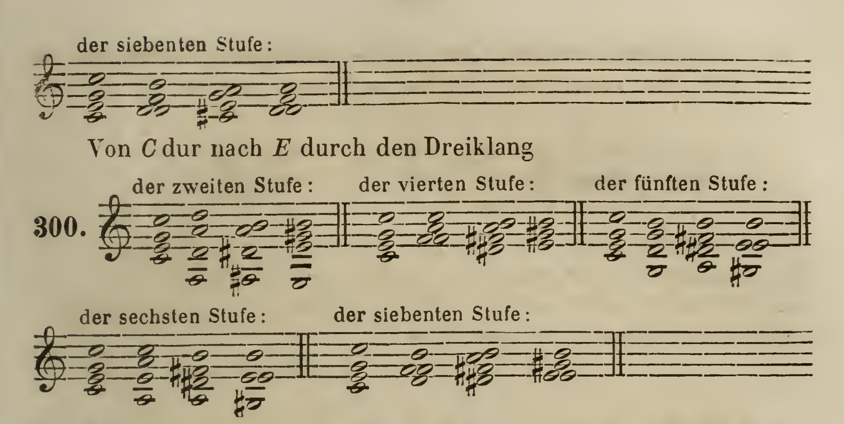
Von einer Tonart in die andere vermittelst der Dreiklänge verschiedener Stufen:

Von *C* zu *d* durch den Dreiklang der dritten Stufe:



Von *C* zu *d* durch den Dreiklang der dritten Stufe:





Von *C* dur nach *E* durch den Dreiklang

Diese Andeutungen mögen genügen, um andere Modulationen nach denselben Grundsätzen bilden zu lernen. —

Erweiterung der Modulation und Vollendung derselben durch die Cadenz.

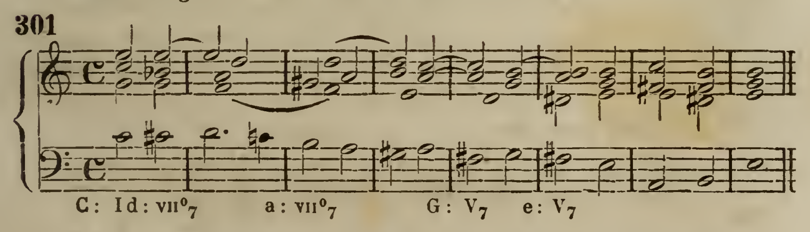
Das oben gezeigte Verfahren, aus einer Tonart in die andere zu gelangen, gründete sich auf die einfachsten und natürlichsten Mittel.

Will man eine Ausweichung in eine neue Tonart länger ausführen, so werden obige Mittel zwar ebenfalls dazu dienen müssen, nur wendet man sie dann nicht so plötzlich und direkt an, sondern benutzt die früher erwähnte vorübergehende Modulation und führt die neue Tonart erst nach und nach ein. Die Benutzung der Cadenzformeln aber wird die erreichte Tonart am besten feststellen.

Zu diesem Zwecke kann man folgende Art der Aufgaben sich stellen. Z. B.

Man modulire von *C* dur durch *d* moll, *a* moll, *G* dur nach *e* moll.

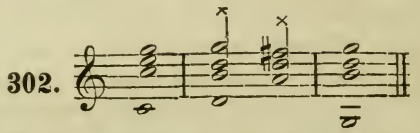
Diese Aufgabe würde etwa so zu lösen sein:



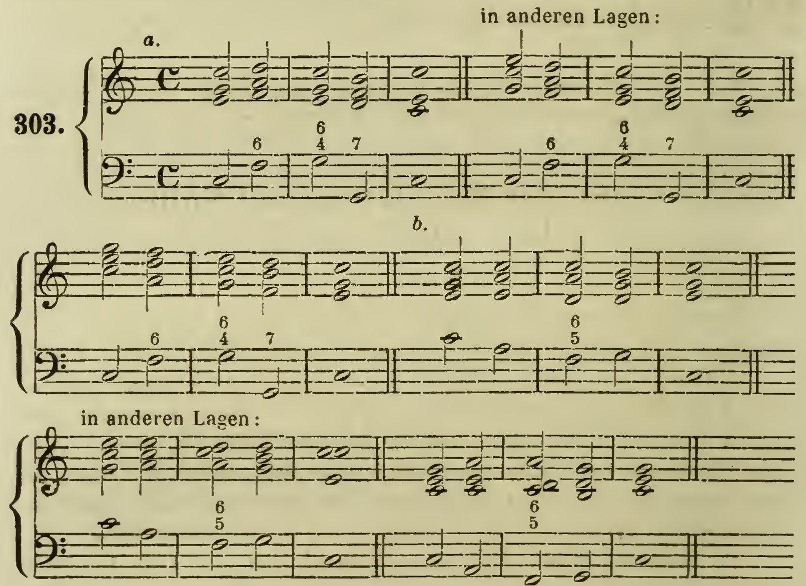
Bei der Hinzufügung der Cadenz ist Folgendes zu merken:

Geschieht die Modulation durch den Quartsextakkord des tonischen Dreiklangs der neuen Tonart (siehe S. 130), so genügt die

Folge des Dominantakkordes mit ihrem natürlichen Fortschritt, um die Cadenz hervorzubringen. Z. B.:



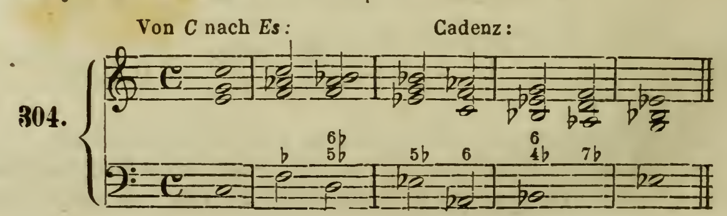
In anderen Fällen wird es der erweiterten Cadenz oder der bekannten Schlussformeln bedürfen (S. Seite 28), um die endliche Tonart zu bestimmen. Als die einfachsten solcher Schlussformeln sind folgende gebräuchlich:



Werden diese Cadenzformeln nach Lage des letzten Akkordes der Modulation selbst hinzugefügt, so ist dieselbe vollendet.

Es mag dies an einigen früheren Beispielen gezeigt werden.

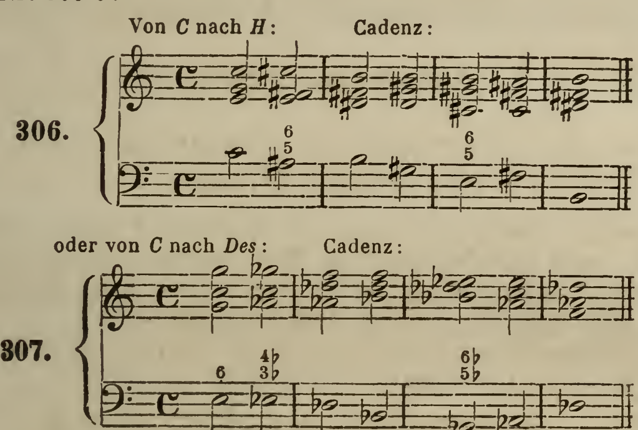
Die Modulation von *C* nach *Es* Nr. 288 schliesst dort mit der Quinte im Sopran. Hierzu wird die Cadenz in der Lage gefügt, welche jenem letzten Akkord entspricht. Z. B.:



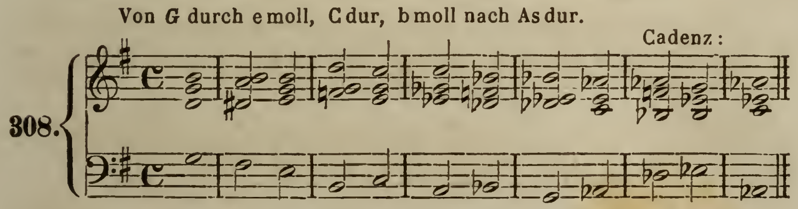
Folgende Modulation von *C* nach *a* in Nr. 286 würde eine Cadenz in dieser Lage erfordern:



Die Modulation von *C* nach *H* mit Benutzung der Cadenz unter Nr. 303 *b*:



Zum Schluss noch ein Beispiel einer grössern Aufgabe:



Diese Andeutungen werden genügen, um sich mannigfache Aufgaben stellen zu können.

III. Abtheilung.

Praktische Anwendung der Harmonien. Die Uebungen im Gebrauch derselben im reinen Satz.

Durch nachfolgende Andeutungen über die zweckmässigste Art der Uebungen im Gebrauch der Harmonien sollen die bisher entwickelten Grundsätze zugleich noch näher erläutert, erweitert und ergänzt werden. Zu diesem Zwecke werden einzelne Fälle in gegebenen Beispielen Gelegenheit zu weiteren Bemerkungen geben.

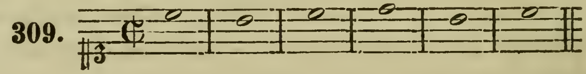
Siebzehntes Kapitel.

Die einfach harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme.

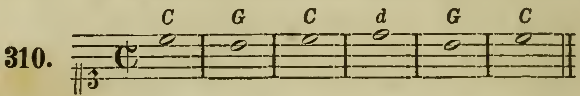
Zunächst mag bemerkt sein, dass es sich hier nur um einfach melodische Fortschreitung einer Stimme handeln wird und alle anderen Elemente einer Melodie, wie metrische und rhythmische Ausbildung derselben, für jetzt ausgeschlossen bleiben.

1. Harmonische Begleitung zu einem Sopran.

Wir wählen zunächst folgende einfache Aufgabe:

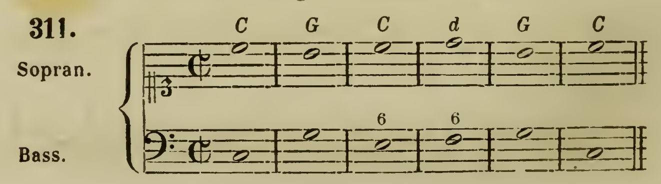


Zur Erleichterung der Ausführung sollen diejenigen Grundtöne, die als die harmonische Grundlage überhaupt dienen können, in früher benutzter Weise hinzugefügt werden.

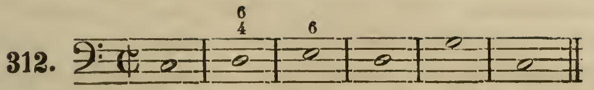


Bei jeder harmonischen Fortschreitung ist die Führung des Basses am wichtigsten.

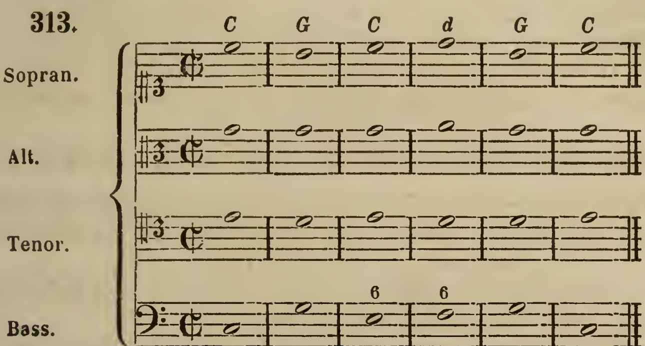
Wir wenden daher unsere Aufmerksamkeit zuerst auf diesen und notiren seine Fortschreitung in folgender Weise:



oder in folgender Art:



Die Hinzufügung der Mittelstimmen wird nun keine Schwierigkeit machen:



Diese Ausführung diene zunächst zur Erläuterung der Aufgaben selbst.

Die nächsten Aufgaben sollen Gelegenheit geben, die Grundsätze einer guten Bassführung sowohl wie melodischer Stimmenführung überhaupt, so weit sie die einfachste harmonische Fortschreitung bedarf, kennen zu lernen.

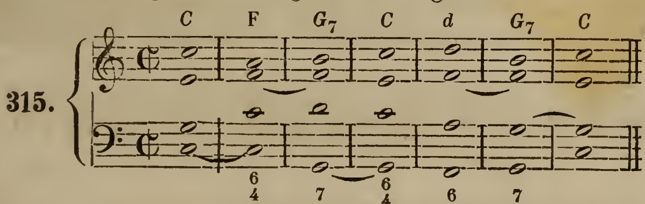
Hierzu werden fehlerhaft ausgeführte Beispiele am besten dienen können.

Aufgabe mit Angabe der Grundtöne.



Anmerkung. Bei der Ausarbeitung dieser und der folgenden Aufgaben wenden wir der Raumersparniss wegen den Violinschlüssel an und schreiben die Stimmen zusammen auf zwei Liniensysteme, empfehlen aber für eigene Arbeiten die in Nr. 313 benutzte Weise der Notirung angelegentlichst.

Die Ausführung dieser Aufgabe soll folgende sein:



Es zeigt sich in diesem Beispiel nirgends ein Fehler gegen eine bis jetzt bekannte Regel der Fortschreitung und Akkordverbindung

und doch ist es des steifen, unsichern und unkräftigen Basses wegen ganz zu verwerfen.

Eine gute harmonische Bassführung gestattet, ausser beim Orgelpunkt, nur dann ein Liegenbleiben der Töne, wenn es durch nothwendige Vorbereitung eines Tones bedingt, oder durch entschiedenen Fortschritt der übrigen Stimmen ausgeglichen ist.

Obiges Beispiel enthält auch zweimal den Quartsextakkord, was uns Gelegenheit geben mag, über den Gebrauch dieses eigenthümlichen und schwierigen Akkordes das Weitere hinzuzufügen.

Ueber den Gebrauch des Quartsextakkordes.

Der seltene Gebrauch der zweiten Verwechslung des Dreiklangs, des Quartsextakkordes, hat seinen Grund darin, dass seine Erscheinung an gewisse Bedingungen geknüpft ist.

Wir finden ihn zunächst am öftesten bei den Cadenzbildungen, wie frühere Beispiele zeigen.

Sodann erscheint er im ähnlichen Charakter bei der Modulation (siehe S. 130).

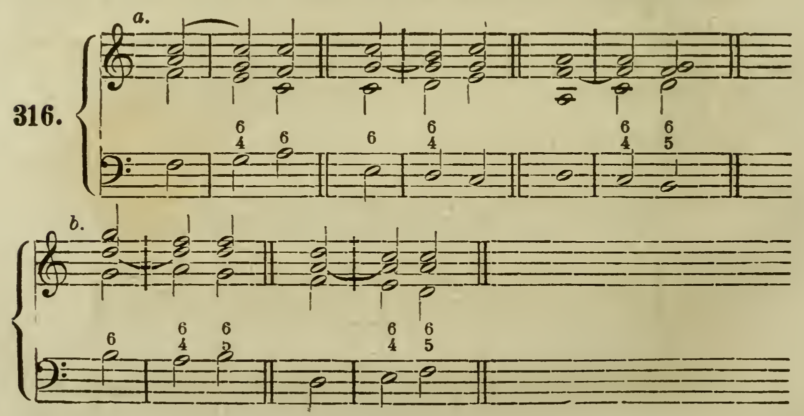
In beiden Fällen kann er auch wohl frei eintreten, wird aber sodann nicht als durchgehender Akkord zu betrachten sein, sondern immer auf der Thesis erscheinen müssen.

Ausser diesen Fällen erscheint er am natürlichsten als tonischer, Dominant- und Unterdominant-Dreiklang unter folgenden Bedingungen:

a. wenn die Quarte vorbereitet ist:

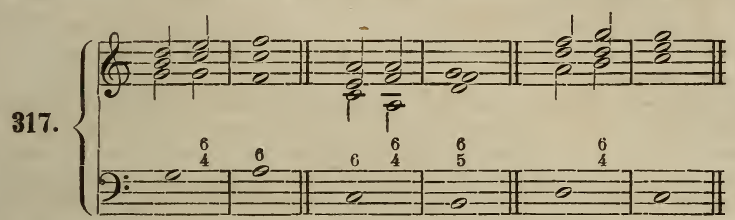
b. wenn der Bass sich stufenweise zu dem folgenden neuen Akkord fortbewegt, oder liegen bleibt.

Folgende Beispiele zeigen die Anwendung:

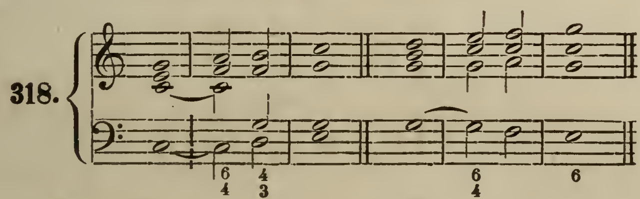


In den Beispielen *a.* zeigt er sich am natürlichsten, weil er auf Tonika, Dominante und Unterdominante ruht, während er auf anderen Stufen (*b*) leicht das Gefühl einer Modulation hervorbringt.

Auf der Arsis gebraucht, wird er ausser nach obigen Bedingungen auch bei Vorbereitung des Basses erscheinen können.

317.


Wie der Quartsextakkord sich in allen diesen Beispielen entweder als durchgehender Akkord zeigt (auf der Arsis), oder wie oben im Charakter des Vorhalts (auf der Thesis), erscheint er bei Vorbereitung des Basses auf der Thesis viel matter:

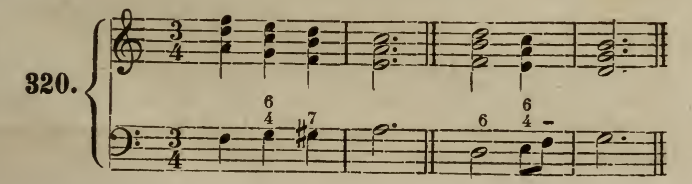
318.


Nicht selten wird er auch als Vorhalt selbst auftreten, wodurch die Vorbereitung der Quarte vollkommen gerechtfertigt ist.

319.


Im zweiten Falle noch entschiedener, weil er bei einem selten vorkommenden Akkord (dem der dritten Stufe) auftritt.

Dass der Quartsextakkord aber bei stufenweiser Stimmenführung kleinerer Taktglieder im Durchgang auch frei eintreten kann, wie:

320.


wird nach dem, was im fünfzehnten Kapitel über die durchgehenden Akkorde gesagt ist, und nach den Beispielen Nr. 276, 279 keiner weitern Erklärung bedürfen.

Anmerkung. Die oft nothwendige Vorbereitung der reinen Quarte im Quartsextakkord hat manche Theoretiker veranlasst, sie unter die Dissonanzen zu rechnen.

In der Einleitung dieser Harmonielehre ist sie bei der Eintheilung der Intervalle S. 5 unter den Consonanzen aufgeführt, auch S. 8 der Grund dieser Ansicht angegeben.

Das zweifelhafte Verhältniss der reinen Quarte und die Nothwendigkeit ihrer Vorbereitung tritt nur gegen den Bass oder die unterste Stimme und überhaupt nur im Quartsextakkord ein, da selbst im Terzquartsextakkord diese Nothwendigkeit der Vorbereitung sich nicht immer findet; zwischen den übrigen Stimmen ist die reine Quarte ebenso wie jede andere Consonanz zu behandeln.

Bei den wirklichen Dissonanzen ist dies nicht der Fall, denn diese behalten ihren Charakter überall, sie mögen oben, unten oder in der Mitte erscheinen.

Der Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs wird vierstimmig selten zu gebrauchen sein, weil er sich zu unvollkommen darstellt.

321.



Hingegen wird er im dreistimmigen Satze vorkommen, wo er nicht selten die Stelle des Sekundakkordes vertritt (siehe später: der dreistimmige Satz).

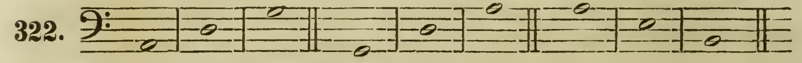
Ausser der Bedingung einer guten harmonischen Fortschreitung, dass die Bassführung selbst eine gute und fassliche Begründung derselben bilde, ist das zweite Erforderniss,

dass der Fortschritt auch melodisch sei.

Unter die unmelodischen Fortschreitungen hat man stets mit Recht gewisse Sprünge gerechnet.

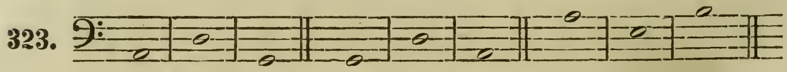
Die Folge zweier Quarten und Quinten in derselben Richtung z. B.:

322.

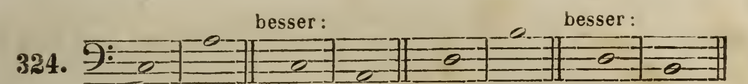


Verbessert sind diese Sprünge so:

323.



Selbst Sprünge einer Sexte sind, wenn es die Lage und der Stimmenumfang gestattet, besser durch einen Terzensprung in der Gegenbewegung auszuführen:

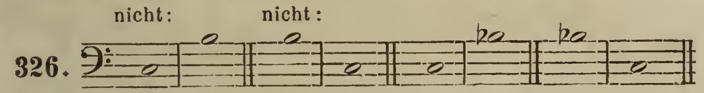


Uebermässige Intervallschritte und Sprünge sind als unmelodisch zu vermeiden, verminderte jedoch gut zu benutzen:

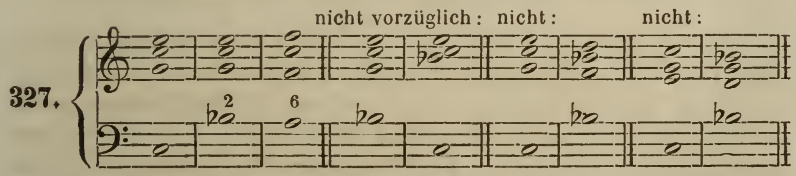


Abweichungen von dieser Regel finden sich oft; sie finden ihre Erklärungen in einer Melodiebildung oder dem besonderen Charakter der Composition überhaupt. Die Beobachtung der Regel wird bei theoretischen Arbeiten immer sehr fördernd sein.

Der Sprung in die grosse Septime ist ganz zu vermeiden; in die kleine Septime aber nur bei Versetzung desselben Akkordes anwendbar.

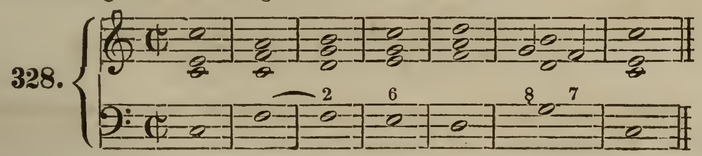


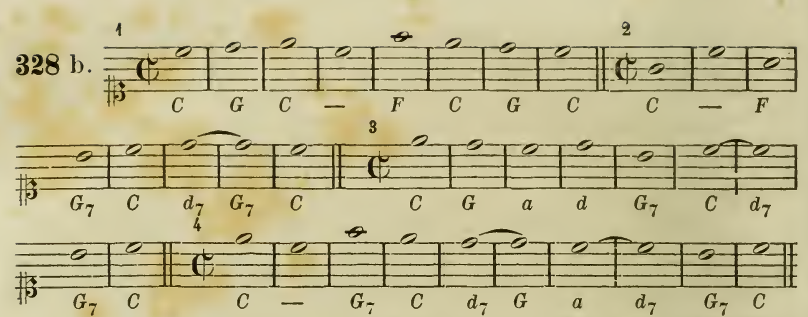
Das Letzte etwa bei folgender Harmoniefortschreitung:



Diese wenigen Bemerkungen werden die Hauptzüge einer guten melodischen Stimmenführung enthalten, und besonders für die nächsten einfach harmonischen Uebungen sich als genügend erweisen. Es soll noch bemerkt sein, dass diese Regeln nicht allein für die Führung des Basses, sondern im Allgemeinen für alle Stimmen Geltung haben.

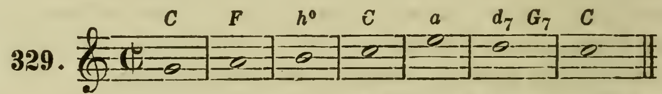
Die unter 314 mitgetheilte Aufgabe wird bei verbesserter Bassfortschreitung etwa so ausgeführt werden können:





Das nächste Beispiel soll zur Erläuterung eines wichtigen und schwierigen Theiles der harmonischen Verbindung und der Stimmenführung Veranlassung geben.

Aufgabe:

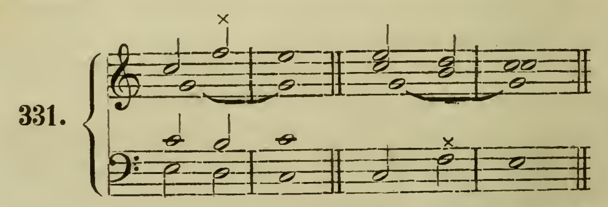


Zur Darstellung soll folgende fehlerhafte Ausführung dienen:

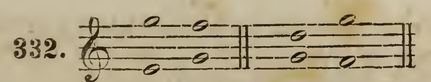


Die Fehler dieser Ausarbeitung bestehen erstens in der Verdoppelung der Terz des zweiten Akkordes durch den Bass, die unmotivirt dieser und der folgenden Harmonie eine schiefe Stellung giebt; zweitens in der angedeuteten verdeckten Quinte vom vierten zum fünften Takte, und endlich in der sprungweise eingeführten Septime des vorletzten Taktes.

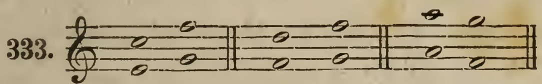
Was das Letzte betrifft, so kann dies nur bei der Dominantseptime geschehen, wenn der Grundton bereits vorhanden (vorbereitet) ist (siehe S. 58).



Erträglicher und weniger hart ist der freie Eintritt der Septime und des Grundtons in der Gegenbewegung,



in der geraden Bewegung aber entweder ganz zu verwerfen, oder nur bei besonders günstigen Fortschreitungen zu verwenden, wenn wie im ersten Beispiel von 333 vielleicht der Grundton (*g*) bereits im vorgehenden Akkord, wenn auch in einer andern Stimme, vorhanden ist. —



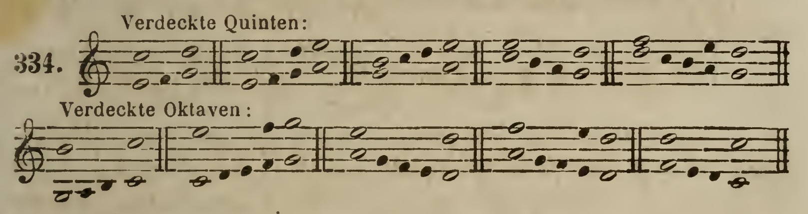
Der erste der oben angeführten Fehler soll in der Folge verbessert werden. Wichtiger ist der zweite, der uns Veranlassung geben soll

über verdeckte Quinten- und Oktavenfortschreitung

im Allgemeinen zu sprechen.

Seite 17 ist bereits über die Natur dieser Fortschreitungen gesprochen worden.

Verdeckte Quinten und Oktaven entstehen, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen aus **in gerader Bewegung** zu einer Quinte oder Oktave fortschreiten. Z.B.



Diese Quinten und Oktaven werden offenbar, wenn der Sprung, den eine oder beide Stimmen machen, durch die dazwischen liegenden Töne ausgefüllt wird, wie oben durch die Punkte angedeutet ist.

Da in jedem vierstimmigen Satze gewisse verdeckte Quinten und Oktaven vorkommen können, ohne welche die Wahl der Akkorde sowohl wie die Stimmenführung sehr beschränkt sein würde, andere jedoch wieder zu vermeiden sind, so wird es nöthig, zuerst die Art ihrer Erscheinung etwas näher in's Auge zu fassen. Positive Regeln für ihren Gebrauch zu geben, die für alle Fälle genügen würden, ist bisher noch nicht gelungen und dürfte auch sehr schwer gelingen; es sind daher nur allgemeine Bemerkungen zu machen, die jedoch für specielle Fälle einen Maasstab der Kritik abgeben werden.

Verdeckte Quinten und Oktaven zwischen zwei Stimmen können vorkommen:

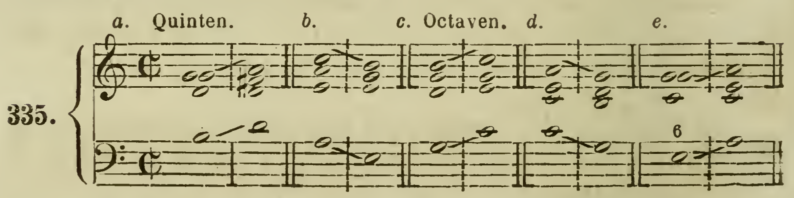
1. wenn eine Stimme schrittweise sich bewegt und die andere springt:
2. wenn beide Stimmen springen.

Im ersten Falle:
a. stufenweise in der oberen, sprungweise in der unteren Stimme;
b. sprungweise in der oberen, stufenweise in der unteren Stimme.

In Bezug auf beide Fälle, was die Stimmenart betrifft:
a. zwischen den äusseren Stimmen,
b. zwischen den Mittelstimmen und
c. zwischen einer äusseren und einer Mittelstimme.

Verdeckte Quinten und Oktaven in den äusseren Stimmen.

Sie sind dann zu gestatten, wenn die obere Stimme schrittweise fortschreitet.

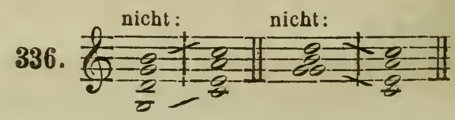


Dabei wird es gut sein, wenn eine Stimme zugleich in der Gegenbewegung geführt ist oder liegen bleibt, wie in dem Beispiel 335 *a.*, *b.*, *c.* Weniger gut ist es zu nennen, wenn alle Stimmen in gerader Bewegung gehen (*d*).

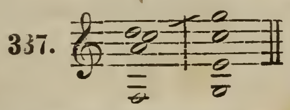
Anmerkung. In so vielen Fällen obige Regel ausreichend sein wird, so wird sie doch nicht immer Geltung haben können, wie obiges Beispiel 335 *d.* beweist, welches nicht unter die zu rechnen ist, die vorzügliche Stimmenführung zeigen, da schon die Fortschreitung vom Sextakkord c eine sehr gezwungene ist.

Ebenso muss daran erinnert werden, was früher S. 23 u. 24 über die cadenzirende Bassfortschreitung gesagt worden ist, nämlich, dass verdeckte Oktaven über den Leitton oder überhaupt über die halbe Stufe stets erträglicher sind, als über die ganze.

Ueberall in den oben aufgestellten Beispielen zeigt sich die Oktave immer als Grundton des Akkordes; Fälle, wo sie die Terz des Akkordes bildet, sind viel bedenklicher und daher vorsichtiger zu gebrauchen.

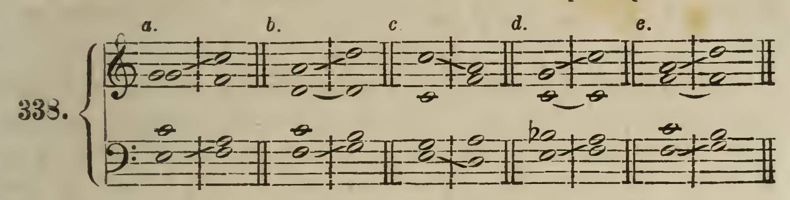


Selbst als Quinte des Akkordes ist sie nicht gut zu nennen:



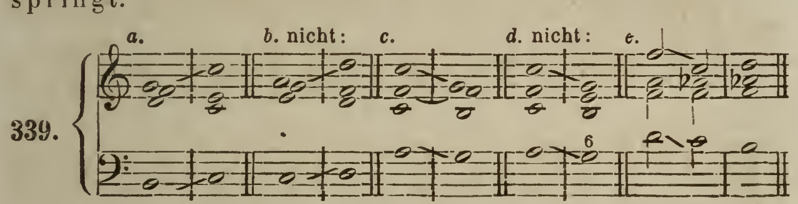
Anmerkung. Bei der verdeckten Quinte wird die untere Stimme immer der Grundton des Akkordes sein.

Verdeckte Quinten in den äusseren Stimmen sind zu verwerfen, wenn die obere Stimme springt.



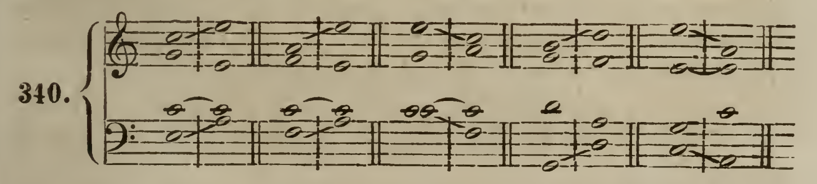
Ueberall da, wo eine Septime die Harmonieverbindung fester macht, wie bei *b.*, *d.*, *e.*, erscheint die Quintenfortschreitung verdeckter und weniger hart.

Verdeckte Oktaven in den äusseren Stimmen sind nicht unbedingt zu verwerfen, wenn die obere Stimme springt.



Auch hier erweisen sich diejenigen Fälle, wo der Bass eine halbe Stufe fortschreitet (*a*), am erträglichsten. Von *d.* und *e.* gilt das, was bei 336 und 337 gesagt wurde.

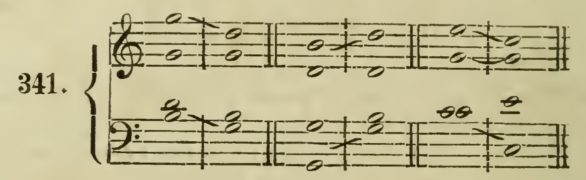
Verdeckte Quinten und Oktaven in den äusseren Stimmen sind zu verwerfen, wenn beide Stimmen springen.



Bilden sie aber blos Versetzungen desselben Akkor-

des, so sind sie nicht als Fehler zu betrachten, weil sie dann überhaupt keine fortschreitenden Quinten und Oktaven sind.

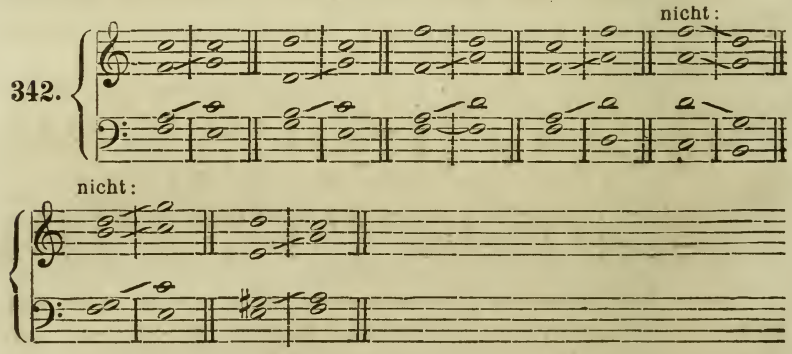
341.



Verdeckte Quinten und Oktaven in den Mittelstimmen.

Wenn auch die Führung der Mittelstimmen ebenso rein sein muss, wie die der äusseren, so erlaubt ihnen ihre Stellung, die von jenen sehr gedeckt ist, auch zuweilen eine grössere Freiheit, was besonders die verdeckten Quinten anlangt. Verdeckte Oktaven sind schon des guten Stimmenverhältnisses wegen hier nicht gut zu nennen, und bei den verdeckten Quinten wird es ausser den obigen Bemerkungen immer zunächst auf eine sonst gute Harmonieverbindung ankommen. Es mögen hier einige Fälle stehen:

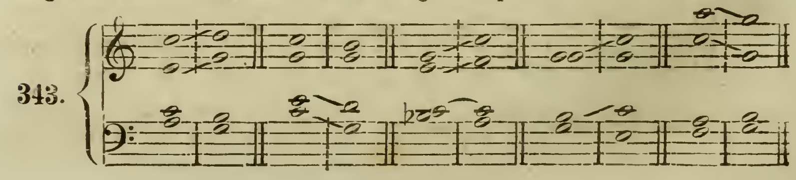
342.

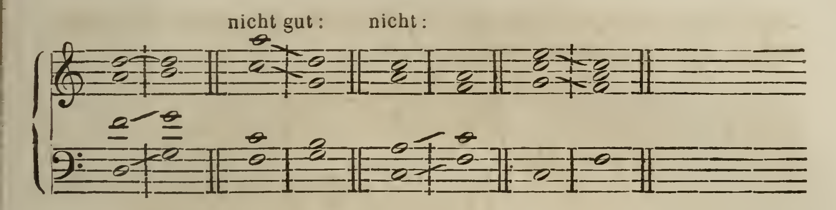


Verdeckte Quinten und Oktaven zwischen den äusseren und Mittelstimmen.

Auch hier dürften die Rücksichten, die bei solchen Stimmenfortschreitungen zu nehmen sind, mehr in einer guten und natürlichen Harmonieverbindung zu suchen, als durch blos mechanische Regeln festzustellen sein. Hier einige Beispiele:

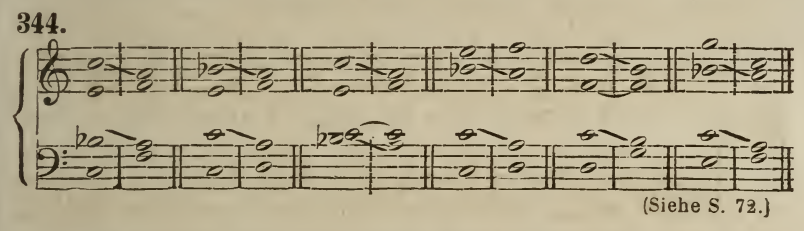
343.





Eine besondere Art verdeckter Oktave ist noch besonders zu erwähnen, es ist die über die Septime, die in allen Stimmen als fehlerhaft zu vermeiden ist.

344.



(Siehe S. 72.)

Was von den Oktaven bemerkt wurde, gilt auch von den verdeckten Einklängen. Zwischen Sopran, Alt und Tenor sind sie ganz zu vermeiden, zwischen Tenor und Bass jedoch nach Lage des Akkordes und der Stimmen selbst wie verdeckte Oktaven zu betrachten.

Die Fälle, in welchen verdeckte Quinten und Oktaven erscheinen können, sind so mannigfaltig, dass es weitläufig sein würde, sie alle aufzuführen, wenn es überhaupt möglich wäre. Es mag hier bei den obigen Betrachtungen bewenden, welchen noch folgende Maxime beigefügt werden soll, die freilich nicht für diejenigen Anfänger geschrieben ist, die noch mit dem Technischen oder dem eigentlich mechanisch-harmonischen Gefüge, ohne höhere Kunsterfordernisse zu berücksichtigen, zu thun haben:

> man vermeide zwar möglichst verdeckte Quinten und Oktaven, halte sie aber dann für unbedenklich, wenn eines Theils sonst eine natürliche, gute Harmonieverbindung stattfindet, oder andern Theils Rücksichten höherer Art, wie melodischer Stimmengang, Anwendung bestimmter Motive, und Anderes, obwalten.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu No. 330 zurück, um den bereits erwähnten Fehler zu verbessern.

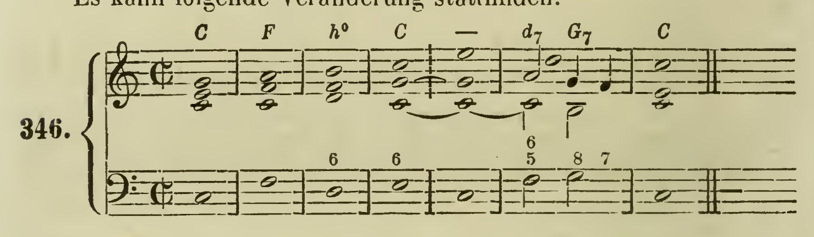
Eine Verbesserung der dort befindlichen verdeckten Quinte, die in diejenige Kategorie gehört, wo beide Stimmen springen, wird in diesem Falle kaum möglich sein, weil, wenn auch die Bassfort-

schreitung in Gegenbewegung erfolgt, der Uebelstand an einem andern Orte wieder hervortritt. Z. B.:



Es bleibt also nur übrig, in diesem Falle die Harmonie selbst zu ändern und eine andere Bezeichnung der Grundtöne zu wählen.

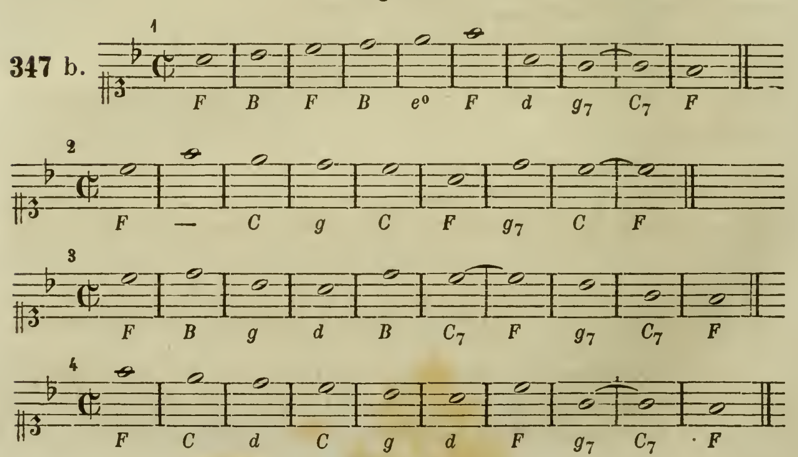
Es kann folgende Veränderung stattfinden.



oder:



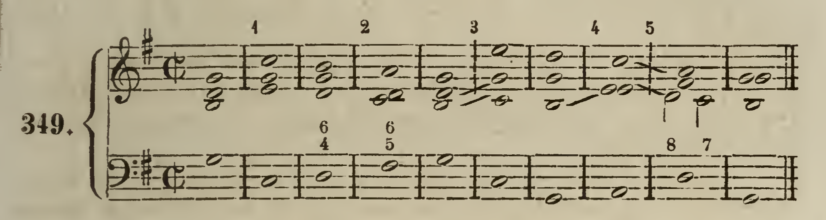
Aufgaben.



Folgende Aufgabe:



soll diese Ausarbeitung erhalten:



Die Fehler dieser Ausarbeitung sind durch Zahlen angegeben.

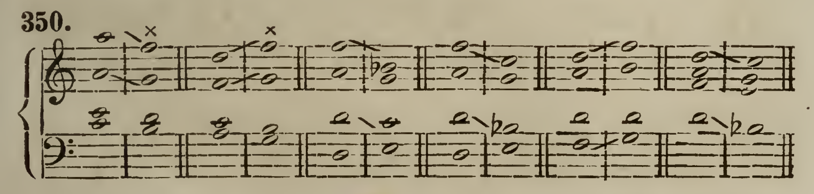
Die sprungweise Bewegung aller drei Oberstimmen in gerader Richtung bei Nr. 1 ist nicht gut, da sie gegen den ersten Grundsatz aller Harmonieverbindung verstösst und durchaus nicht nothwendig ist.

Sprungweise Führung einer oder zweier Stimmen kann nur dann stattfinden, wenn durch eine dritte Stimme die harmonische Verbindung (durch Liegenbleiben eines Tones oder durch Gegenbewegung) erhalten bleibt.

Auch Nr. 2 enthält denselben Fehler, der hier noch härter wird, weil Septime und Grundton frei auftreten und dadurch in eine schiefe Stellung gerathen, dass Eins durch das Andere verdrängt wird.

Es ist schon früher (S. 60 u. 144) erwähnt worden, dass das freie Auftreten der Dominant-Septime nur dann ohne Härte erfolgen wird, wenn der Grundton bereits vorhanden ist und in derselben Stimme liegen bleiben kann.

So zeigen sämmtliche folgende Beispiele nicht vorzügliche Stimmenführung.

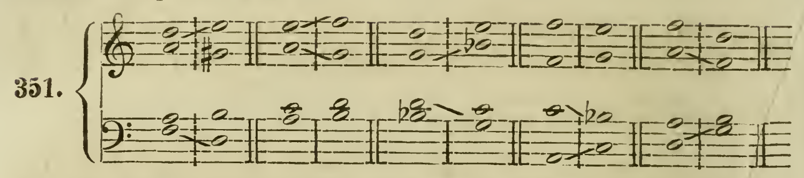


Wenige dieser und ähnliche Stellen dürften aus wichtigeren melodischen Gründen Entschuldigung finden.

Zur Ergänzung der S. 144 erwähnten freien Einführung des

Grundtons und der Septime in der Gegenbewegung mögen noch folgende Beispiele dienen:

351.



Die Stelle des Beispiels 349 Nr. 2 enthält auch ausserdem noch einen Fehler gegen die oben bei dem Quartsextakkord ausgesprochene Regel (S. 140), dass der Bass aus dem Quartsextakkord nicht springen soll.

Der dritte Fehler des Beispiels 349 liegt sowohl in der verdeckten Quinte, die bei dem Sprunge des Sopran in gleicher Richtung um so mehr hervortritt, als überhaupt in der gespreizten Stimmenführung.

Die verdeckte Quinte bei Nr. 4 ist deshalb zu tadeln, weil sie nicht nothwendig war; besser ist die bei Nr. 5, welche bei der Führung des Alts wie des Basses in der Gegenbewegung stattfinden kann.

Eine bessere Ausführung der Aufgabe Nr. 348 wird folgende sein:

352.

6 $\frac{6}{4}$ 2 6 6 8 7

Aufgaben.

352. b.

1

G C — G — D a D G D_7 G

2

G D G D e C D a D_7 G

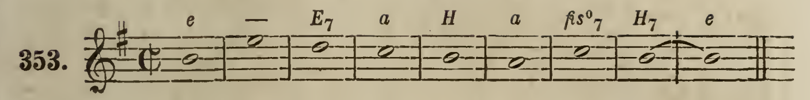
3

G C D C D_7 G e a_7 D_7 G

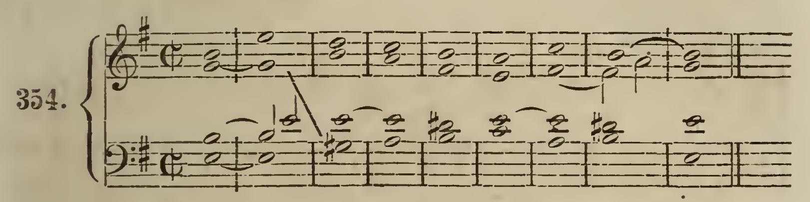
4

G — D — e_7 a D C G D_7 G

Die nächste Aufgabe:



mit folgender Ausführung:



giebt uns Gelegenheit, über einen Fehler zu sprechen, der den Namen führt:

unharmonischer Querstand.

Der unharmonische Querstand (*relatio non harmonica*) gehört zu den unmelodischen Fortschreitungen, und besteht im Allgemeinen darin, dass einem Ton derselbe Ton chromatisch erhöht oder erniedrigt unmittelbar **in einer andern Stimme** folgt, wie hier auf das *g* des Alts das *gis* des Basses.

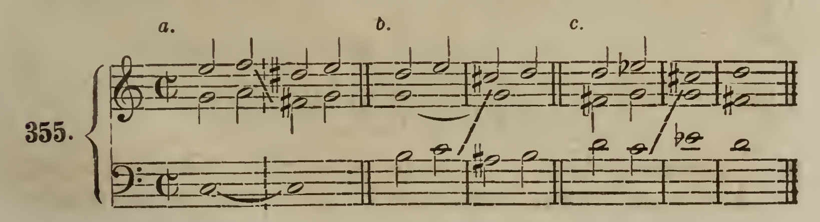
Um diesen Fehler zu vermeiden, ist folgende Regel zu merken:

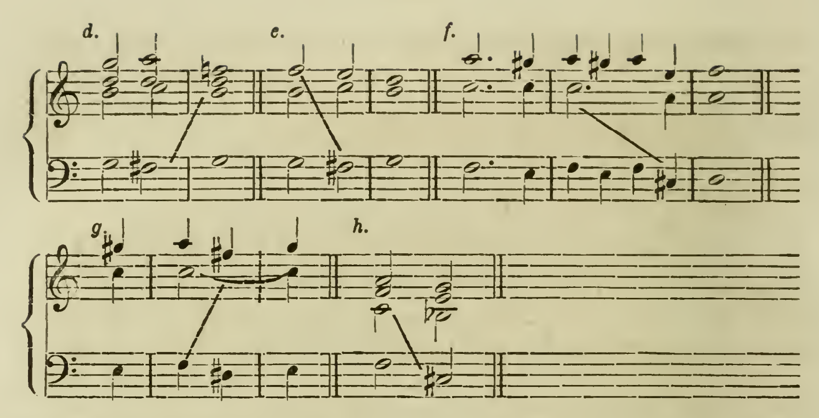
Unmittelbare chromatische Veränderungen eines Tones sind immer nur in derselben Stimme anzuwenden, in welcher der Ton unmittelbar vorher unverändert vorkommt.

So sehr diese Regel allen theoretischen Grundsätzen der harmonischen Verbindung und Fortschreitung entspricht, so giebt es beinahe keine, bei welcher sich mehr Ausnahmen in der Praxis nachweisen lassen, als bei ihr.

Man hat daher in Lehrbüchern neuerer Methoden die Lehre über den Querstand sehr verdächtigt und Stellen angeführt, in welchen die unharmonischen Querstände in ganz natürlicher Weise hervorkommen, ohne den Grund zu untersuchen, warum dieselben nicht fehlerhaft klingen.

Es sollen einige derselben hier angeführt werden.



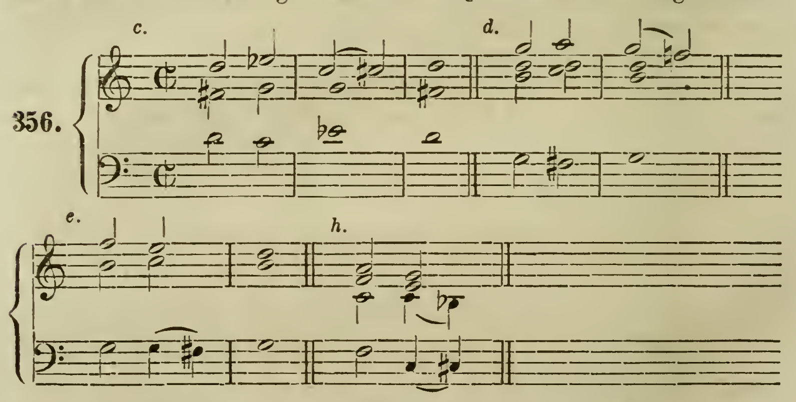


In allen diesen Fällen erscheint der Querstand nicht durch die einfach-harmonische Fortführung gebildet, sondern entweder

in dem Charakter der Wechselnoten, bei *a.*, *b.*, *g.*, oder durch Verkürzung (Zusammenziehung) natürlicher, aber für die metrische Gliederung zu umständlicher harmonischer Verbindungen, bei *c.*, *d.*, *e.*, *f.*, *h.*

Das Erste bedarf keines Beweises, und es ist nur die Bemerkung hinzuzufügen, dass diese Art der Querstände meistens bei kleineren Taktgliedern vorkommen dürfte, und die obige Notirung in halben Noten selten und deshalb unpassend ist, weil durch sie die einfache harmonische Grundlage ausgedrückt wird, und nicht jene tonischen Elemente, die zur Ausschmückung dienen.

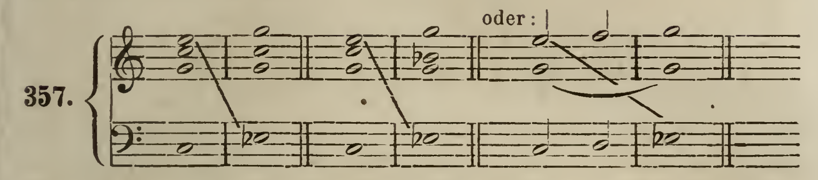
Die ursprüngliche Fortschreitung der Stimmen bei den oben durch Zusammenziehung entstandenen Querständen ist folgende:



Man vergleiche diese Beispiele mit denen unter Nr. 355 bei *c.*, *d.*, *e.*, *h.*

Alle diese Bedingungen, wodurch Querstände am erträglich-

sten sind, finden sich in folgenden und ähnlichen Fällen nicht, die daher fehlerhaft sind.



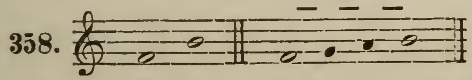
Bei allen obigen aus der Praxis entnommenen, aber aus dem Zusammenhange gerissenen Stellen kommt noch die Berücksichtigung des Tempo's, der durch rhythmische Einschnitte hervortretenden Consequenz eines Ganzen hinzu, die alle diese Bildungen nicht unangenehm, sondern eher präcis machen wird.

Unter die Querstände rechnet man auch eine Fortschreitung, die unter dem Namen Tritonus bekannt ist, und deren Erklärung hier folgt.

Ueber den Tritonus.

Der Tritonus ist in der diatonischen Durtonleiter enthalten, und umfasst die Entfernung von der vierten zur siebenten Stufe, in der *C*dur-Tonleiter die übermässige Quarte *f—h*.

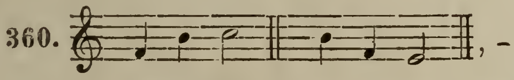
Dieser Schritt von *f* zu *h* umfasst drei ganze Tonstufen, woher auch sein Name stammt:



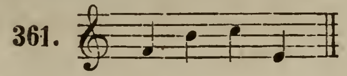
Er wird deswegen für unmelodisch und unsangbar gehalten, weil jeder seiner Töne eine besondere Fortschreitung erfordert, die eigentlich zwei verschiedenen Stimmen zugetheilt erscheinen:



von denen die eine in ihrem Fortschritt unberücksichtigt bleiben muss, wenn der Schritt in eine Stimme verlegt wird:

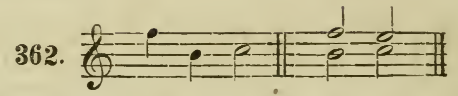


es müsste denn die melodische Folge so gestaltet werden:



Dass dies aber nicht der einzige Grund der üblen Wirkung dieses Intervallschrittes ist, beweist die sehr häufig gebrauchte

Umkehrung desselben, die ebenfalls eine zweistimmige Fortschreitung erfordern würde:



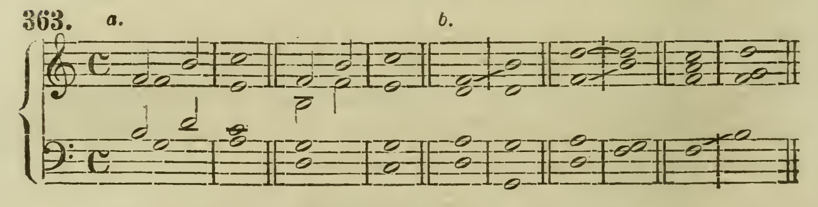
und die ebenso fasslich und leicht ausführbar, als der Tritonus schwierig ist und widerstrebend erscheint.

Anmerkung. Es mag hierbei noch bemerkt werden, dass sich der Tritonus auf den verminderten Dreiklang und seine Fortschreitung stützt, wie aus obigem Beispiel 362 deutlich wird (siehe S. 26).

Dass man diesen Schritt früher besonders als fehlerhaft hervorhob, lag darin, dass er bei der sonst gebräuchlichen einfachen harmonischen Gestaltung der Tonstücke die einzige übermässige Fortschreitung bildete, die sich diatonisch darstellte. Heut zu Tage, bei erweitertem Gebrauch aller Kunstmittel, wird er einfach zu den übermässigen Fortschreitungen gerechnet, die bei reiner harmonischer Führung der Stimmen als unmelodisch zu vermeiden oder wenigstens behutsam zu gebrauchen sind.

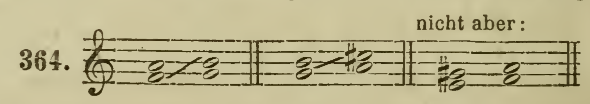
Die Rücksichten, die bei dem Gebrauch des Tritonus zu nehmen sind, liegen in seiner Stellung und seiner Erscheinung selbst.

Er kann vorkommen entweder
auf einem Akkord (*a*) oder
auf zwei Akkorden gegründet (*b*). Z. B.

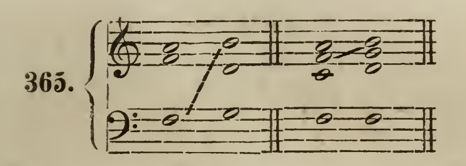


Kommt er auf einem Akkord vor, ist sein Eintritt nicht unerwartet und das Gehör vorbereitet: bei zwei Akkorden jedoch macht sich eine gezwungene Fortschreitung leicht fühlbar.

Früher dehnte man das Verbot des Tritonus auch auf die zwei grossen Terzen aus, die auf ganzer Tonstufe sich folgen. Z. B.

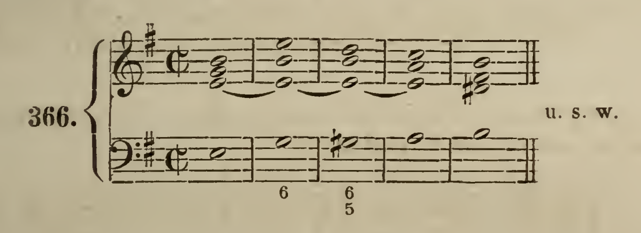


und es ist nicht zu leugnen, dass diese Fortschreitung zweistimmig dieselbe widrige Wirkung hervorbringt, wogegen dieselbe drei- und vierstimmig, besonders wenn sie nicht in den äussern Stimmen erscheint, bedeutend gemildert ist.

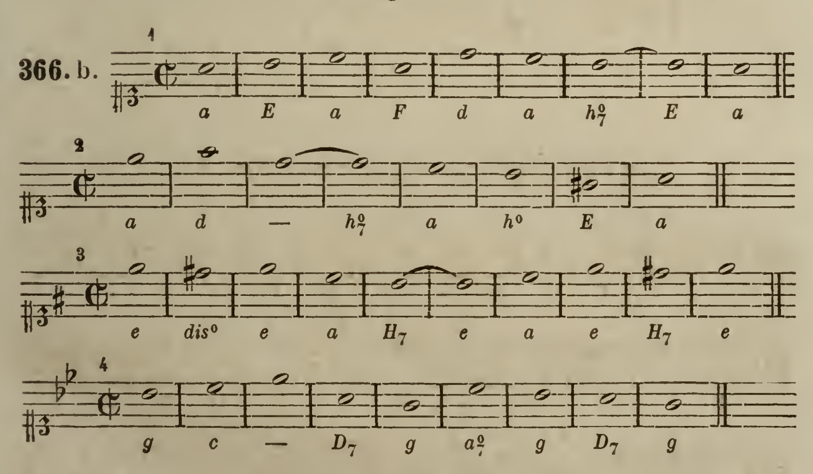


Dass früher der Schritt von der vierten zur siebenten Stufe der Molltonleiter, z. B. von *d* zu *gis*, nicht zum Tritonus gerechnet ward, gründet sich auf die früher übliche Darstellung der Molltonleiter selbst und ihrer Harmonien. Die Wirkung dieses Schrittes bleibt, da er übermässig ist, dieselbe.

Wir kehren zu unserer Aufgabe 353 zurück und versuchen eine bessere Ausführung.



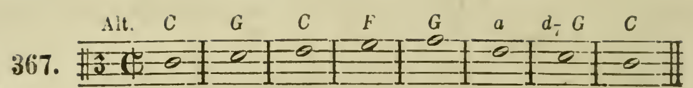
Aufgaben.



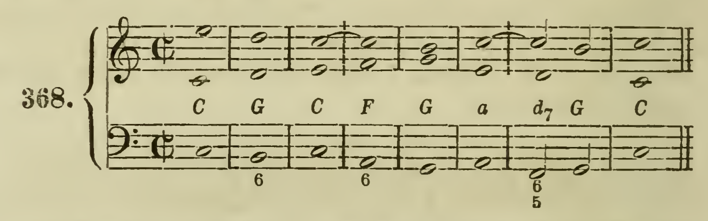
2. Harmonische Begleitung zu einer gegebenen Mittelstimme.

Diese Uebung, die eigentlich zu den contrapunktischen Arbeiten gehört, kann nicht zeitig genug beginnen. Sie soll zunächst mit Beifügung der Grundtöne eingeführt werden.

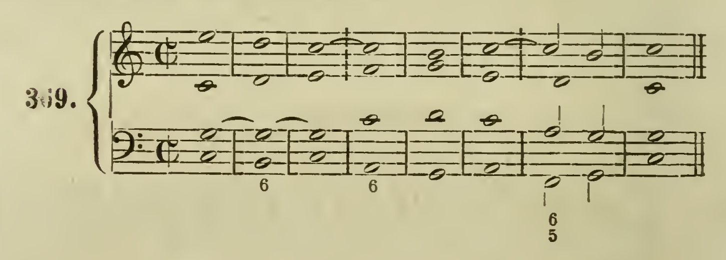
Aufgabe.



Bei Ausarbeitung dieser Aufgabe wird die Entwerfung des Basses wieder das Erste und Wichtigste sein. Zu gleicher Zeit kann aber auch der Sopran als die am meisten hervortretende Stimme hinzugefügt werden. Z. B.

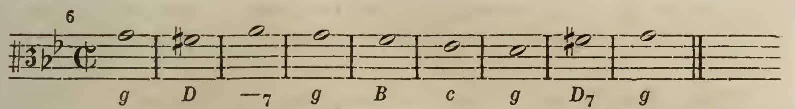


Vorstehender Satz kann dreistimmig gelten. Durch Hinzufügung des Tenor wird er sich so gestalten:



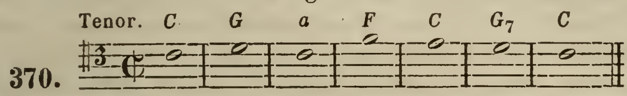
Aufgaben mit gegebenem Alt.



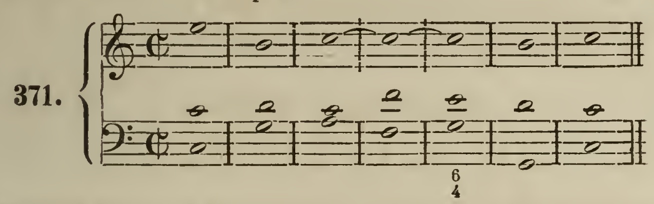


Auf gleiche Weise wird eine Tenorstimme zu behandeln sein.

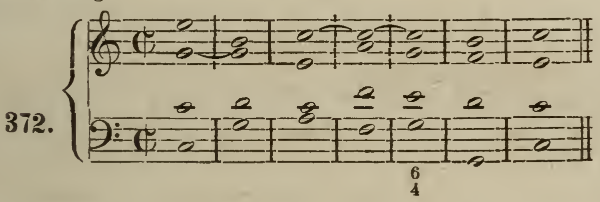
Aufgabe.



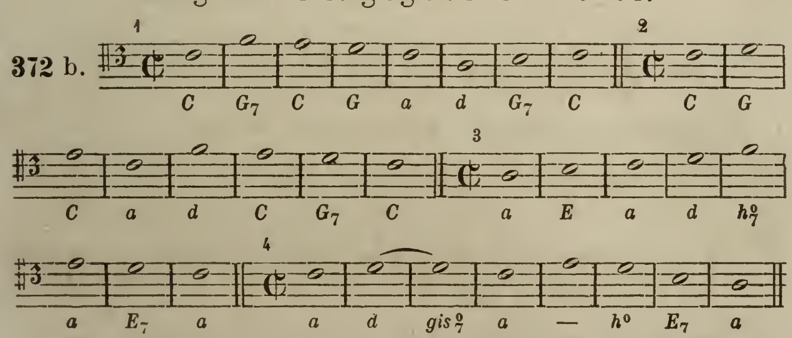
Entwurf des Basses und Sopran:



Vierstimmig:



Aufgaben mit gegebenem Tenor.



Diese Uebungen sind so lange fortzusetzen, bis die Entwerfung des Basses sowohl, wie die Stimmenführung überhaupt vollkommen rein und sicher ist.

Am Schlusse dieses Kapitels mag noch bemerkt werden, dass zu einer guten Ausführung dieser vierstimmigen Sätze eine gute Lage der Stimmen besonders nothwendig ist. Die Grenzen der Stimmen selbst dürfen nicht überschritten werden, die Entfernung

einer Stimme von der andern darf nicht zu weit, ebenso wenig dürfen sie zu eng erscheinen, was jedoch nicht von zwei Stimmen gilt, die z. B. auf einem Tone zusammentreffen.

Man merke sich in dieser Beziehung folgende Regel:

Von den drei oberen Stimmen darf die Entfernung einer zur nächsten nicht über eine Oktave betragen. Das Verhältniss des Basses zum Tenor gestattet jedoch Ausnahmen.

Anmerkung. Die gegenwärtigen Aufgaben in den Bass zu stellen, wird insofern unzweckmässig sein, als sie sich ganz in früherer Weise als bezifferte Bässe ausweisen würden. Sie können nur zu freier harmonischer Behandlung gestellt werden.

Achtzehntes Kapitel.

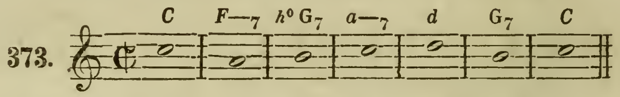
Erweiterung der harmonischen Begleitung.

Zu einer gegebenen Stimme in ganzen Noten die harmonische Begleitung in halben Noten abwechselnd in den übrigen Stimmen.

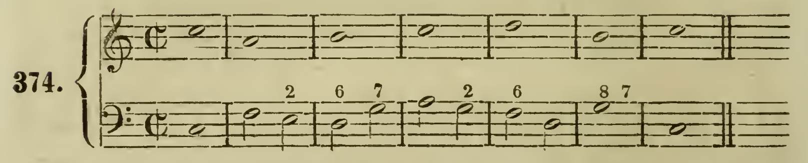
Es kann dies geschehen
durch zwei Akkorde,
durch Wechsel der Stellung eines Akkordes,
durch Vorhalte.

Die Aufgaben sollen in der Weise wie bisher bezeichnet werden.

Aufgabe.

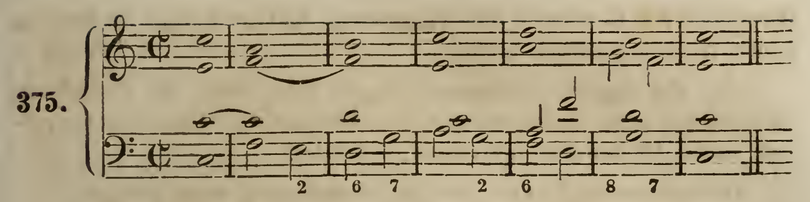


Der Bass kann auf diese Art entworfen werden:

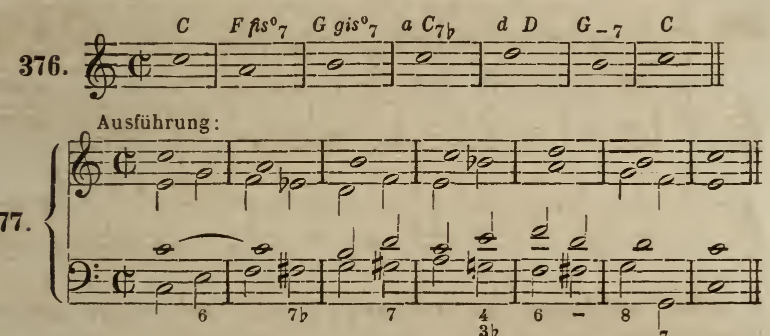


Im zweiten und vierten Takte zeigen sich Septimen von Nebenseptimenakkorden ohne Vorbereitung. Man nennt diese Art durchgehende Septimen. Sie gehen von dem Grundton des Akkordes aus und erscheinen immer auf der Arsis. In solcher Weise können sie in allen Stimmen vorkommen.

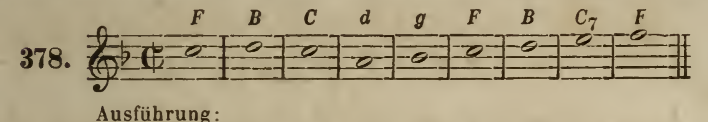
Die Hinzufügung der Mittelstimmen zu obigem Bassentwurf giebt folgenden vierstimmigen Satz:



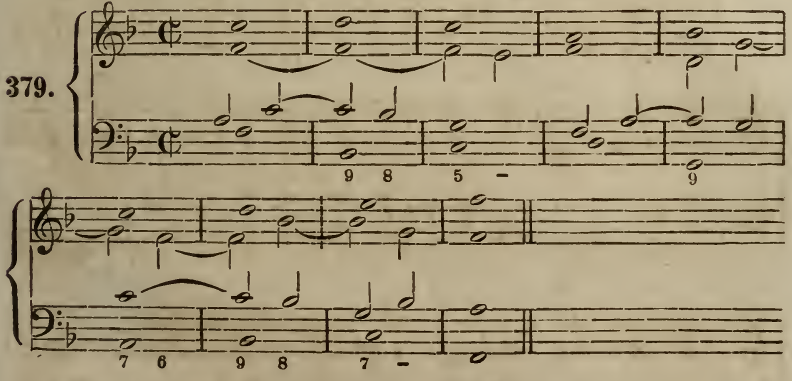
Dieselbe Aufgabe kann bei reicherem Harmoniewechsel auf diese Weise gestellt werden:



Die nächste Aufgabe soll die Benutzung der Vorhalte zeigen.



Ausführung:



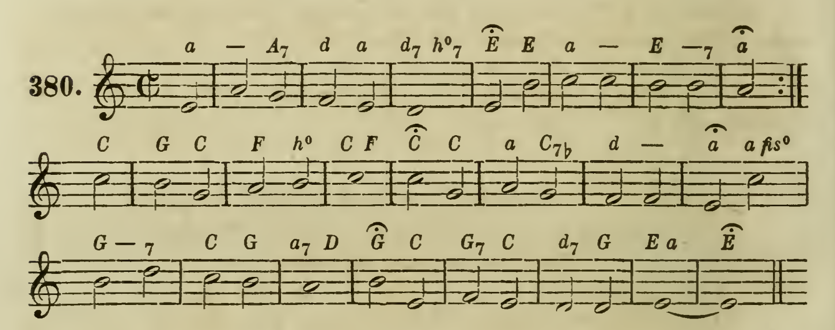
Wir übergehen die Aufgaben in den Mittelstimmen.

Die Benutzung der einfach melodischen Fortschreitung in ganzen Noten als Aufgaben (cantus firmus) geschah zu dem Zwecke, um den einfachen harmonischen Inhalt eines Taktes, oder, wie im Allabreve-Takt geschieht, in seinen Haupttheilen (halben Noten)

darzustellen. Geschieht die Aufgabe in halben Noten, so können hierzu Choräle gewählt werden.

Für die eigenen Uebungen können sehr leicht die Grundtöne vorhandener guter harmonischer Bearbeitung von Chorälen ausgezogen und die Bearbeitung versucht werden.

In nächster Aufgabe soll das Verfahren gezeigt werden.



Die Ausführung dieses Chorals könnte nach obiger Aufgabe folgende sein:

381.



Nach hinreichender Uebung und Sicherheit in der Behandlung der einfachen Harmonie kann man zu weiterer Ausbildung der Stimmenführung vermittelst der Durchgangs- und Wechselnoten schreiten.

Zu diesem Zwecke soll im nächsten Kapitel das Weitere über Melodie und melodische Fortschreitung folgen.

Neunzehntes Kapitel.

Ueber Ausbildung der Melodie.

Es soll sich hier nicht um Melodie-Erfindung, sondern um ihre Ausbildung und, was für unsere harmonischen Uebungen das Wichtigste ist, darum handeln, durch Bearbeitung und Bildung von Melodien das wesentlich Harmonische derselben kennen und gebrauchen zu lernen.

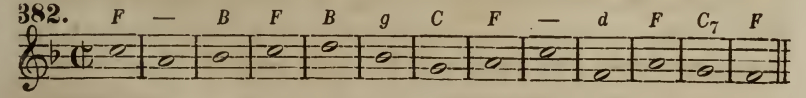
Es wird hierbei auf das Erkennen und die Auffassung folgender Grundsätze ankommen:

> Jede noch so ausgeführte und ausgebildete Melodie hat eine ebenso einfache Grundlage, wie wir sie in unsern letzten Beispielen als Aufgaben benutzt haben.
>
> Jede noch so complicirte harmonische Führung der Stimmen lässt sich daher auf einfache Harmonieverbindung zurückführen.

Um dies zu erkennen, ist es nothwendig, die wesentlichen Noten von dem Bei- und Nebenwerk unterscheiden zu lernen.

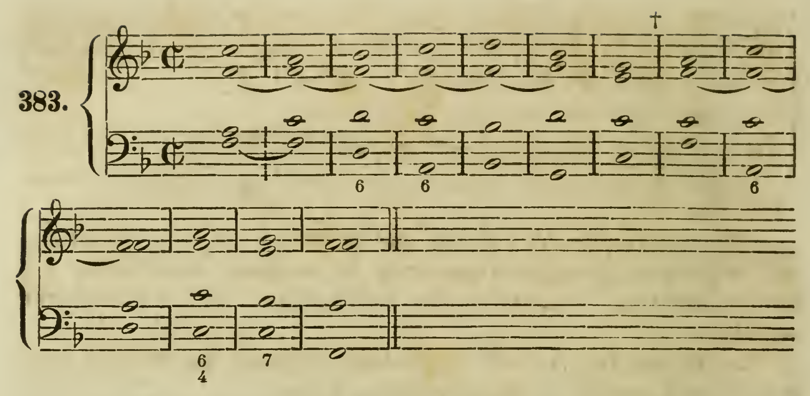
Wir wählen hierzu den analytischen Weg und suchen folgende Melodie, die wir in der einfachsten Weise nach obiger Art mit Bezeichnung der Grundtöne aufschreiben wollen, auszubilden.

382.



Beides, Melodie und Harmonie, ist einfach gewählt, und die letzte soll auf folgende Weise vierstimmig eingeführt werden:

383.



Ehe wir zur weitern Ausbildung dieses Satzes schreiten, wird es nöthig, das, was über rhythmische Gestaltung einer Melodie zu erwähnen ist, vorauszuschicken.

Eine Melodie kann sein entweder ein mehr oder weniger Takte enthaltender musikalischer Satz ohne bestimmte Abgrenzung, wie er sich oft als Thema, Motiv einer Composition findet, oder ein durch Gegensätze geschiedenes und abgeschlossenes Ganzes.

Im letzten Falle nennt man sie eine Periode, und sie enthält dann in der Regel acht Takte, die in zwei Abtheilungen in je vier Takten Gegensätze bilden. Diese Gegensätze oder Abtheilungen werden oft »Vordersatz und Nachsatz« genannt.

Das Nähere hierüber gehört der Formlehre an.

Siehe des Verfassers Schrift: »Die Grundzüge der musikalischen Formen« (Leipzig bei G. Wigand).

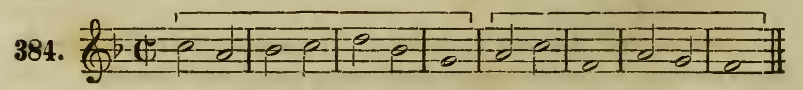
Dass unser obiger Satz eine Periode bilden soll, liegt schon in dem Abschlusse des Ganzen, und es wird vor Allem nothwendig sein, die Scheidungen der Abtheilung aufzusuchen.

Sehr häufig wird diese Scheidung erkannt in den Cadenzen, die entweder als unvollkommene ganze oder als halbe, als plagalische in der Mitte des Satzes sich zeigen.

Eine solche halbe Cadenz (im Allgemeinen: ein Abschluss in die Dominante) findet sich in unserer Aufgabe im sechsten und siebenten Takte, und es wird da, wo das Zeichen † steht, die Scheidung der Abtheilungen der Periode sich annehmen lassen.

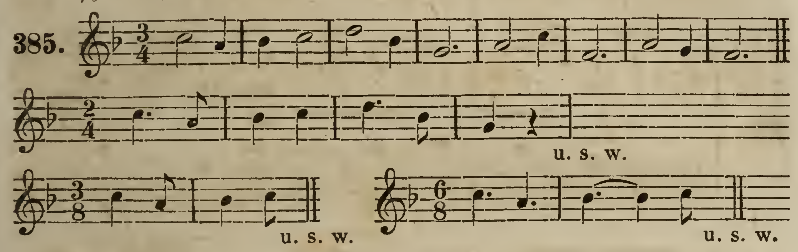
Die erste Abtheilung, der Vordersatz, würde sonach sieben, der Nachsatz sechs Takte erhalten, die beide rhythmisch zu vier Takten umzugestalten wären. Dies soll auf folgende Art geschehen:

384.

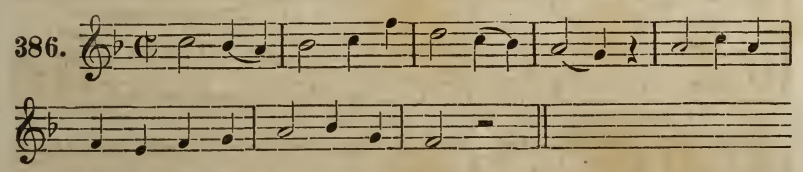


Fügen wir die oben gewählte harmonische Begleitung hinzu, so erhalten wir eine vollständige musikalische Periode.

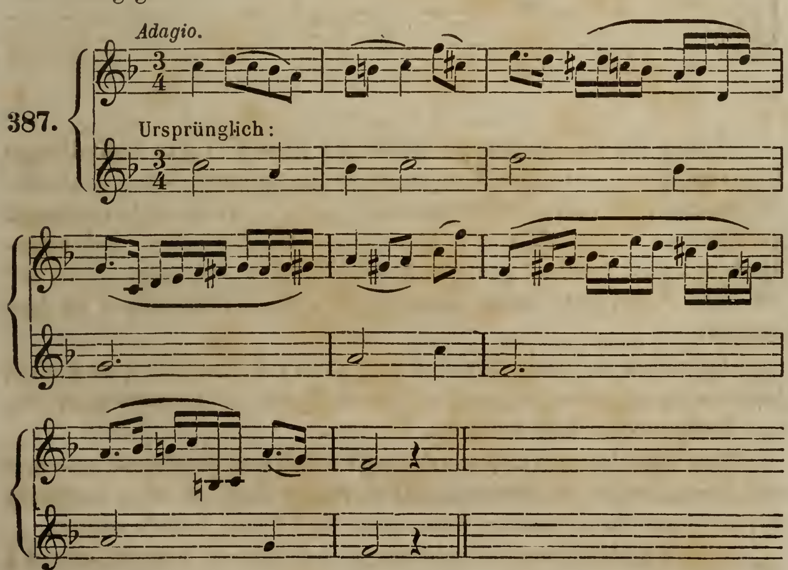
Ebenso bedarf es nur eines Blickes, dass sich alle weiteren Umbildungen in verschiedenen Taktarten, z. B. im $^2/_4$, $^3/_4$, im $^3/_8$ oder $^6/_8$ Takt, sehr leicht veranstalten lassen. Z. B.:



Wir gehen nun zu den tonischen Veränderungen der Melodie über und fügen Durchgangs- und Wechselnoten hinzu. Z. B.:

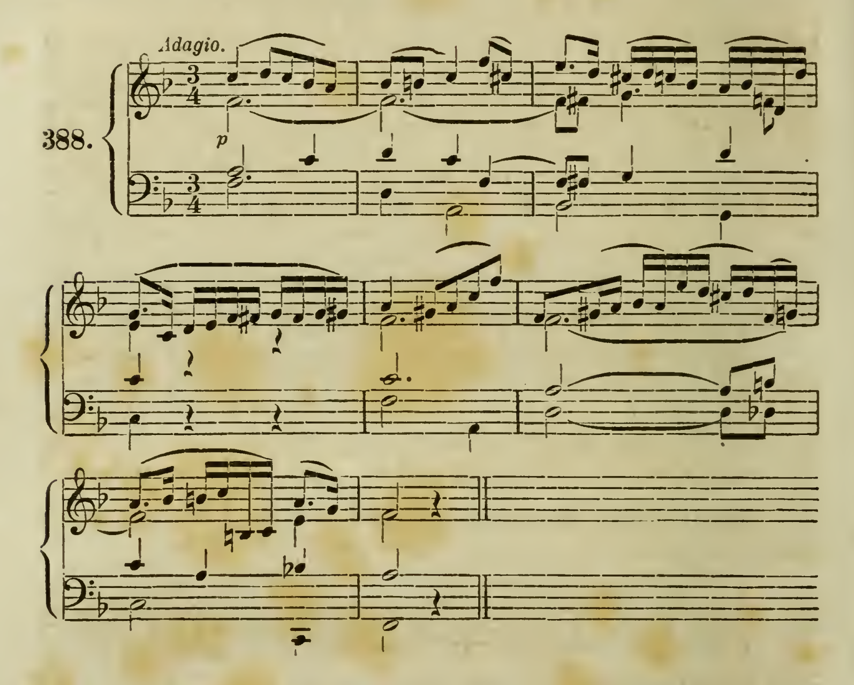


Noch reichere Benutzung aller Nebentöne könnte folgende Gestaltung geben:



Die unten befindliche einfache melodische Fortschreitung wird

sich leicht als die Grundstimme erkennen lassen. Dass aber die obere Melodie mit Berücksichtigung der ursprünglichen Harmonie ausgeführt ist, wird sich sogleich ergeben, wenn wir die übrigen Stimmen mit den wenigen, durch die Oberstimme bedingten Abweichungen hinzufügen:

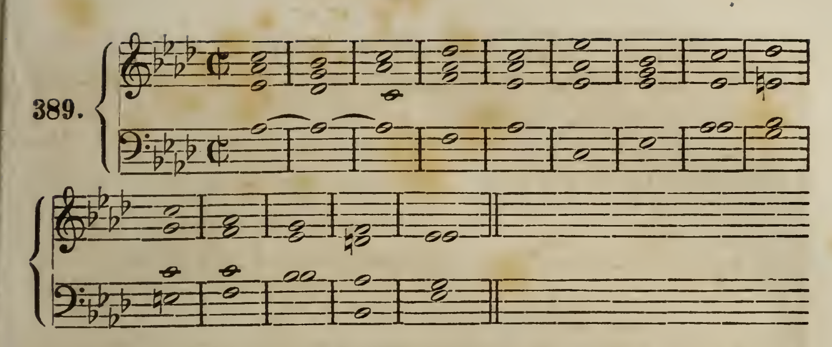


Ueber die in diesem Beispiele im dritten Takte befindlichen Oktavenparallelen in den Mittelstimmen ist zu bemerken, dass dieselben dann als fehlerlos zu betrachten sind, wenn sie nicht vereinzelt vorkommen, sondern zur Hebung einer harmonischen und melodischen Fortschreitung nur als Verstärkung in grösserer Folge erscheinen. Der Satz ist in diesem Falle als dreistimmiger zu betrachten.

So wenig selbstständigen Werth dieses Beispiel hat, so galt es hier nur zu zeigen, welcher Entwickelung der einfachste melodische und harmonische Satz fähig ist.

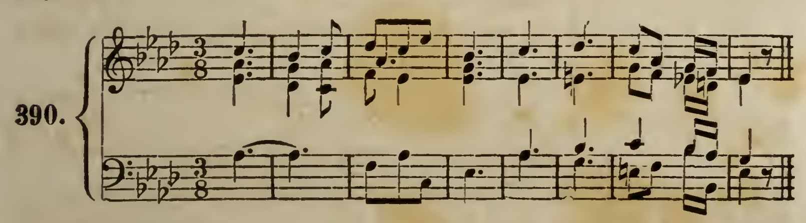
Der Nutzen der Anschauung und Erkennung dieser melodischen und harmonischen Verhältnisse ist zu bedeutend, als dass wir nicht in folgendem interessanten Satze noch eine Probe liefern sollten.

Die Grundharmoniefortschreitung ist ebenso einfach wie die früher gezeigten.

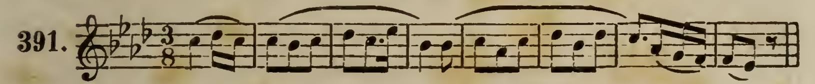


Dieser Satz soll eine Periode bilden; der mittlere Abschluss findet sich leicht in dem Halbschluss des siebenten Taktes.

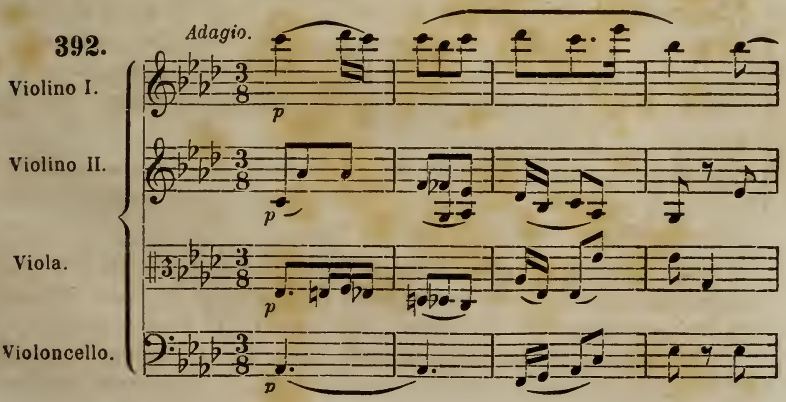
Wir umgehen hier die verschiedenen Taktarten und wählen folgende Eintheilung:

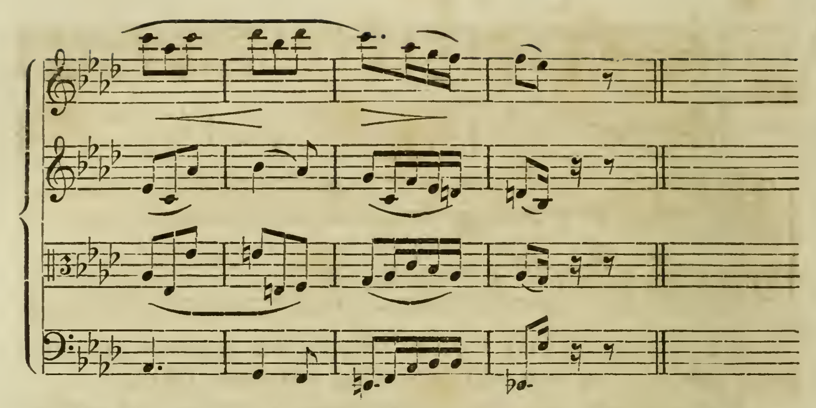


Die Ausbildung der oberen Stimme soll mit Berücksichtigung der harmonischen Fortschreitung in dieser Weise stattfinden:



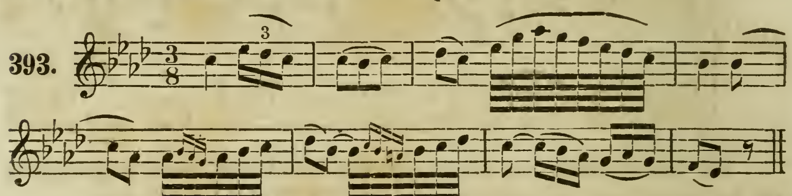
Welchen Antheil die übrigen Stimmen an melodischer Ausbildung nehmen können, wird folgender Satz aus dem *Es*dur-Quartett von Beethoven zeigen:



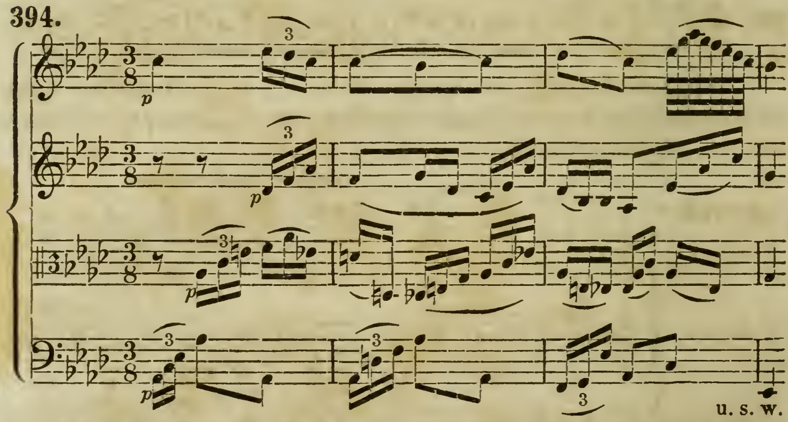


Eine Vergleichung mit Nr. 390 wird die melodischen und harmonischen Veränderungen zeigen.

Es soll nun noch folgende Veränderung der ursprünglichen Melodie aus demselben Tonstücke folgen:



Die übrigen Stimmen zeigen sich in folgender Veränderung:



Diese Andeutungen in Bezug auf melodische Ausbildung mögen hier genügen und der eigenen Uebung oder der speciellen Anleitung überlassen bleiben.

Anmerkung. Das Mechanische des ganzen Verfahrens hierbei darf nicht irre machen; denn ebenso gewiss es ist, dass man bei der Composition nicht im-

mer auf die oben gezeigte Art verfährt (wenn auch Beethoven bei den späteren Umänderungen jener ursprünglichen Melodie zum Theil nicht anders verfahren konnte), ebenso sehr war es uns hierbei nur darum zu thun, theils die Beziehung unserer bisherigen Uebungen zur praktischen Seite in's rechte Licht zu setzen, theils um einen klaren Blick in complicirte Compositionen selbst zu gewinnen.

Was die begleitenden Stimmen betrifft, so fanden sie sich aus der einfachen Harmonisirung von selbst und bedurften weniger Umwandlung, und zeigten sich, wenn auch untergeordnet, doch dadurch nicht unbedeutend.

Jetzt bleibt noch übrig, über andere Begleitungsarten zu sprechen, was im nächsten Kapitel geschehen soll.

Zwanzigstes Kapitel.

Ueber Ausbildung der begleitenden Stimmen.

In welcher Weise die begleitenden Stimmen an harmonischer, metrischer und melodischer Ausbildung Theil nehmen, zeigen schon die letzten Beispiele des vorhergehenden Kapitels.

Es giebt aber noch andere Begleitungsarten, die man unter dem Namen kennt:

die figurirte Begleitung

Sie ist dem Charakter der Singstimmen nicht angemessen und dürfte nur in sehr beschränkter Weise für dieselben gebraucht werden. Es wird sich bei folgender Untersuchung blos um die Instrumentalmusik handeln.

Unter figurirter Begleitung versteht man die durch metrischgleichmässige Umbildung der einfachen Akkordtöne entstandene Begleitungsart, z. B.:

Einfache Harmonie: Figurirte Begleitung:

395. a. b. c. 3 3 u. a. m.

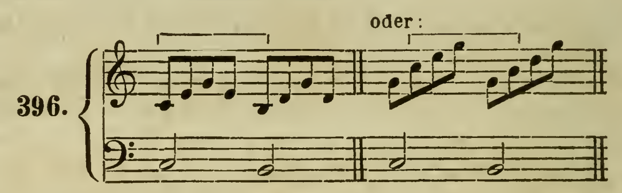
Die Begleitung unter *a.* ist harmonisch figurirt. Die daraus entstandenen Figuren nennt man auch gebrochene Akkorde. Die unter *b.* ist metrisch figurirt, und die unter *c.* ist melodisch figurirt. Die aus dem letzten entstandenen Figuren sind aus Wechsel- und Durchgangsnoten gebildet.

Jede begleitende Stimme kann zu solcher Figuration benutzt werden, entweder allein oder in Verbindung mit anderen Stimmen.

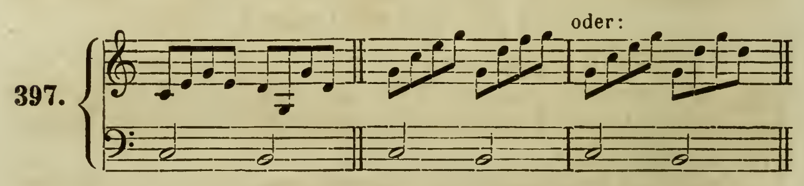
Wir wählen den Anfang des 382. Beispiels, um einige Begleitungsarten zu versuchen. Hierbei mögen noch folgende Bemerkungen vorausgehen:

Wenn die Figuren sich gleichmässig wiederholen (z. B. in gebrochenen Akkorden), so sind alle Regeln der harmonischen Stimmenführung beim **Wechsel der Akkorde** sowohl, wie der Verdoppelung zu beobachten.

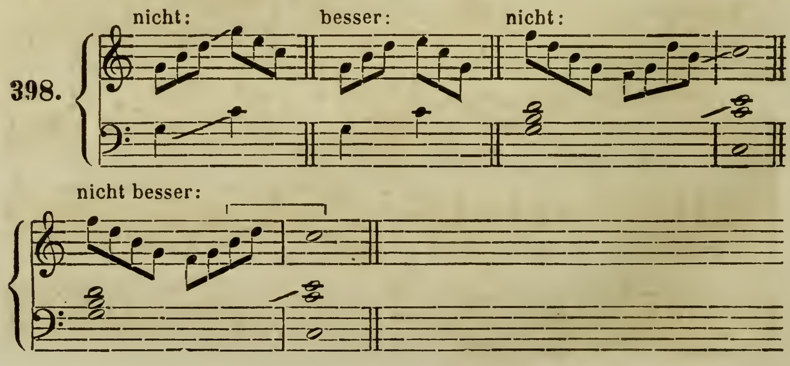
Man darf daher nicht schreiben:



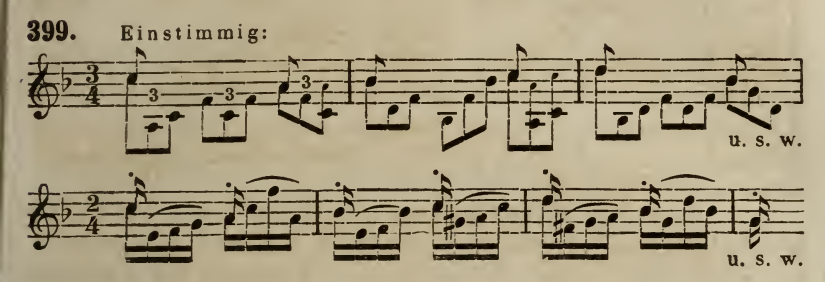
sondern etwa auf diese Art:



Es darf bei dem Wechsel der Harmonie die letzte Note einer Figur und die Anfangsnote der nächsten mit keiner andern Stimme eine falsche Fortschreitung bilden. Z. B.:



Die harmonische Figuration gewährt die Mittel, auch einstimmige Sätze in grösserer Vollkommenheit herzustellen. Es sollen die Beispiele mit diesem beginnen:



Dass diese Sätze für ein Instrument, wie etwa Violine oder Clarinette, berechnet sind, ist leicht zu sehen.

400. Zweistimmig:

Dreistimmig:

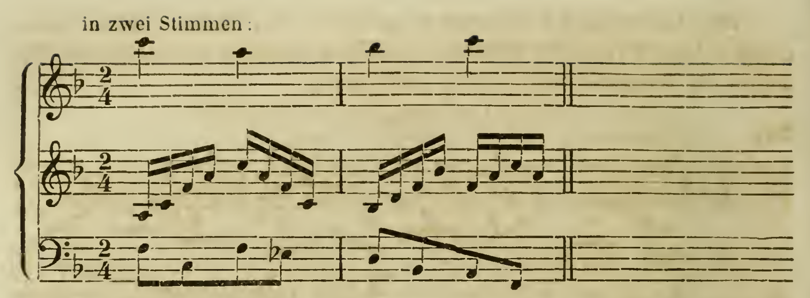
in der Mittelstimme:

3 3 3

in der Unterstimme:

in der Oberstimme:

in zwei Stimmen:



Die Figurirung im vierstimmigen Satze wird nach diesen Proben an dem obigen Beispiele ebenso leicht zu bewerkstelligen sein.

Statt dessen wählen wir lieber als ein Beispiel mannigfaltiger Figurirung folgende Stelle aus dem oben angeführten Quartettsatze von Beethoven.

401.

pizz.



Diese ganze reiche Ausführung ruht auf der in Nr. 390, 391 und 392 angegebenen Grundlage, und überall da, wo der harmonische Wechsel eintritt, ist die Stimmenführung sorgfältig beobachtet. —

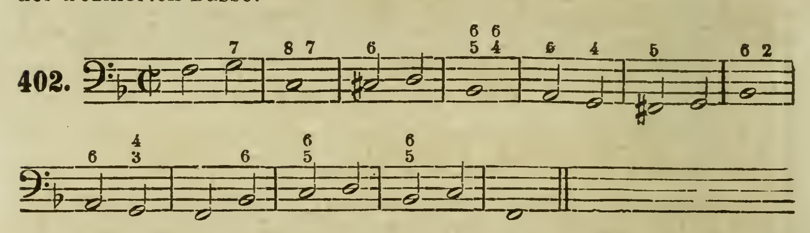
Will man in solche ausgeführte Compositionen einen klaren Blick erlangen und zum Verständniss der innern harmonischen Struktur kommen, wird es sehr gut sein, Tonstücke dieser Art auf ihre einfache Grundlage zurückzuführen; der Fleiss hierin wird sich belohnen durch Bereicherung von Kenntnissen mancher Art und durch Befähigung für eigene Bildungen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Die Uebungen im dreistimmigen Satze.

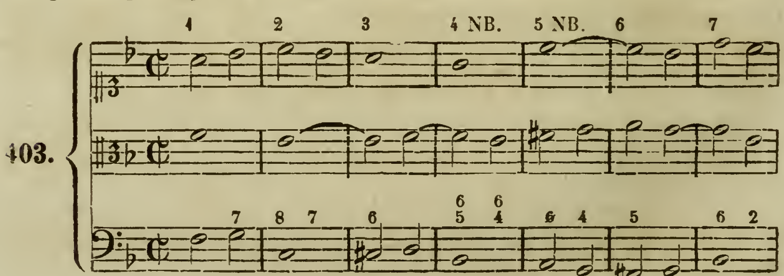
Zu unseren Uebungen wurde bisher mit wenigen Ausnahmen der vierstimmige Satz benutzt, und obwohl derselbe grössere Vollständigkeit gewährt und für die harmonischen Verbindungen am geeignetsten erscheint, so bringen doch auch die dreistimmigen Sätze vielen Nutzen, indem sie besonders geeignet sind, die Stimmenführung gewandter und vielseitiger zu machen.

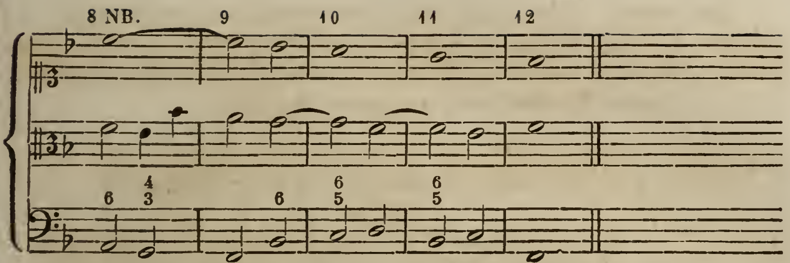
Wir beginnen die Uebungen wie früher mit den Aufgaben der bezifferten Bässe.



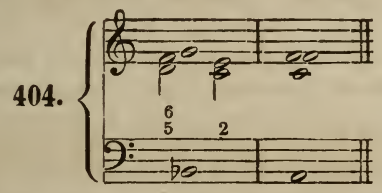
Der dreistimmige Satz reicht zwar für den Dreiklang aus, die Stimmenführung wird aber doch nicht selten ergeben, dass ein Intervall desselben weggelassen ist, wie bei den Septimenakkorden natürlich ein Intervall immer wegbleiben muss, welches jedoch nie die Septime selbst sein kann. In der Regel kann die Quinte wegfallen, wie dies bereits im vierstimmigen Satze vorkam, in manchen Fällen auch der Grundton; die Terz als das die Art bestimmende Intervall wird nur in wenigen Fällen wegbleiben dürfen, ohne eine besondere Leere zu erzeugen.

Die Ausführung der Aufgabe ist folgende, an die einige Bemerkungen angeknüpft werden sollen:





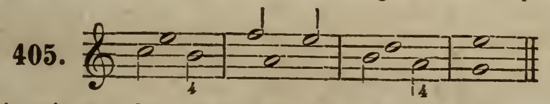
Im vierten Takte findet sich bei NB. der Quartsextakkord des verminderten Dreiklangs *e–g–b*. Er steht statt des Sekundakkordes *b–c–e–g*, dessen Grundton *c* hier weggelassen ist, denn vierstimmig würde diese Stelle so heissen:



Man vergleiche über diesen Akkord das S. 142 Erwähnte.

Im fünften Takte vertritt eine Quarte den Akkord. Kann nun zwar eine Quarte weder im dreistimmigen, noch im zweistimmigen Satze als vollständiger Akkord gelten, wie es bei der Terz und Sexte der Fall ist, so wird doch in Fällen, wo der Quartsextakkord als Durchgangsakkord auf der Arsis im vierstimmigen Satze gebraucht werden kann, im dreistimmigen der bessern Stimmenführung wegen wohl die Sexte oder die Terz des Grundakkordes wegbleiben können, so dass also die Quarte allein übrig bleibt, welche hier Grundton und Quinte des ursprünglichen Akkordes bezeichnet.

Die Quarte wird im zweistimmigen Satze zuweilen den Sekundakkord vertreten, besonders bei der durchgehenden Septime. Z. B.:

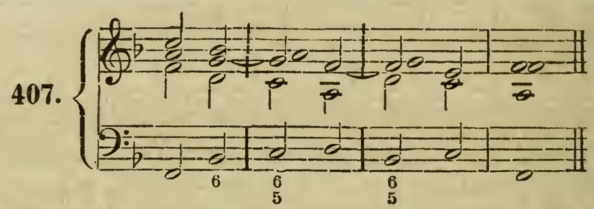


Vierstimmig würde obige Stelle des 403. Beispiels vollständig so heissen:

406.

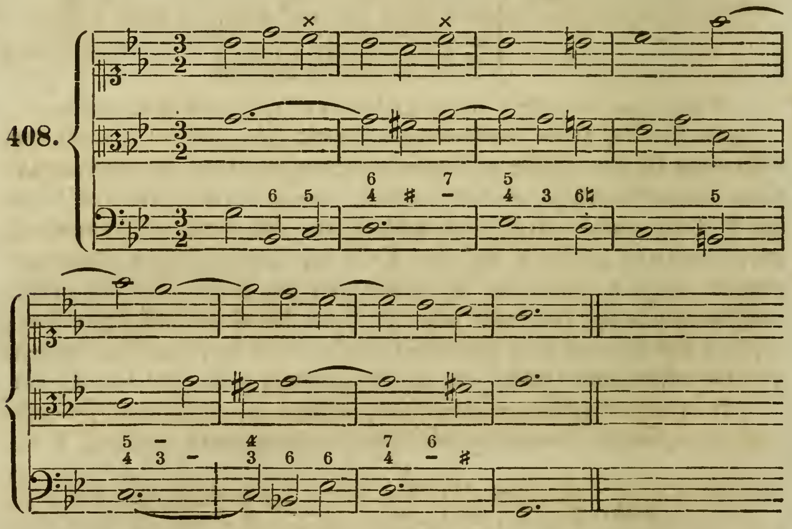
Im achten Takte des Beispiels 403 wird durch den Sprung des Alts der Terzquartsextakkord vollständig gebildet.

Der zehnte Takt zeigt einen Quintsextakkord scheinbar. Im Grunde ist die Quinte hier nichts Anderes, als der Vorhalt zur Quarte, die aber hier durch die Fortschreitung des Basses zur Terz wird. Vierstimmig wird auch dies deutlicher:



Der Schlusstakt des Beispiels 403 zeigt durch die Oktave *F*, dass der Dreiklang selbst ohne Terz und Quinte in solchen Fällen erscheinen kann.

Dass die Auslassung der Terz durch die Stimmenführung oft bedingt wird, zeigt der erste und zweite Takt des nächsten Beispiels.

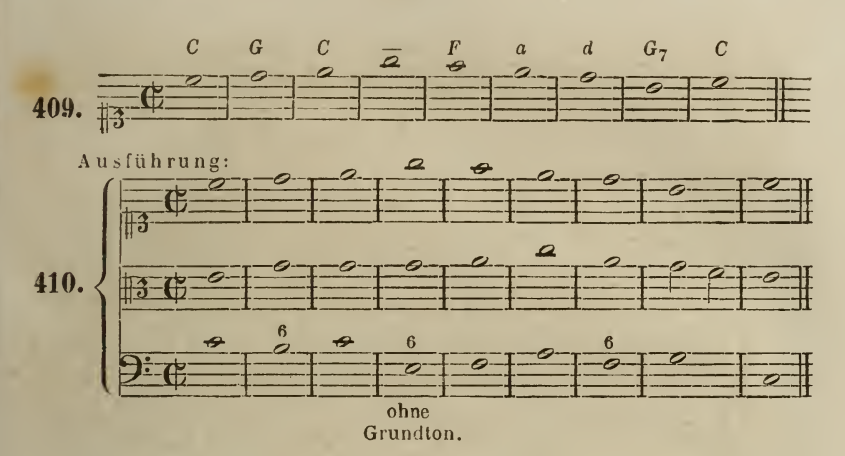


Die Auslassung der Terz erfolgt am besten auf der Arsis, wie hier im letzten Takttheil; auf der Thesis, also am Anfang des Taktes, soll die Terz nicht fehlen.

Weitere Aufgaben sind der besonderen Anleitung zu überlassen.

Uebungen im dreistimmigen Satze zu einer gegebenen Oberstimme.

Folgende Aufgabe mit Bezeichnung der Grundtöne soll dreistimmig ausgearbeitet werden.

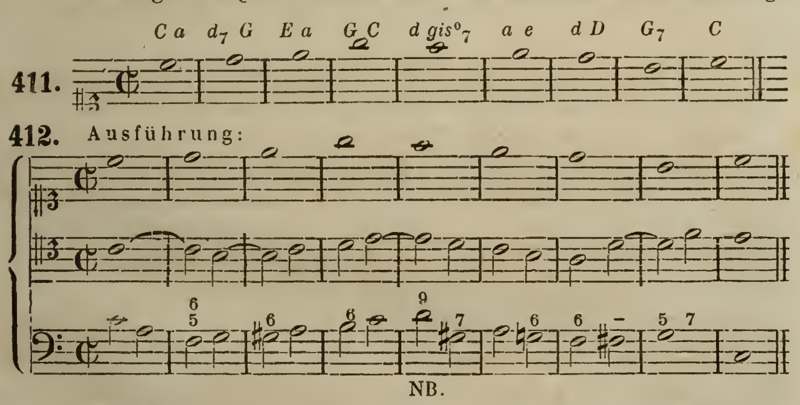


Diese Ausführung bedarf keiner Erklärung.

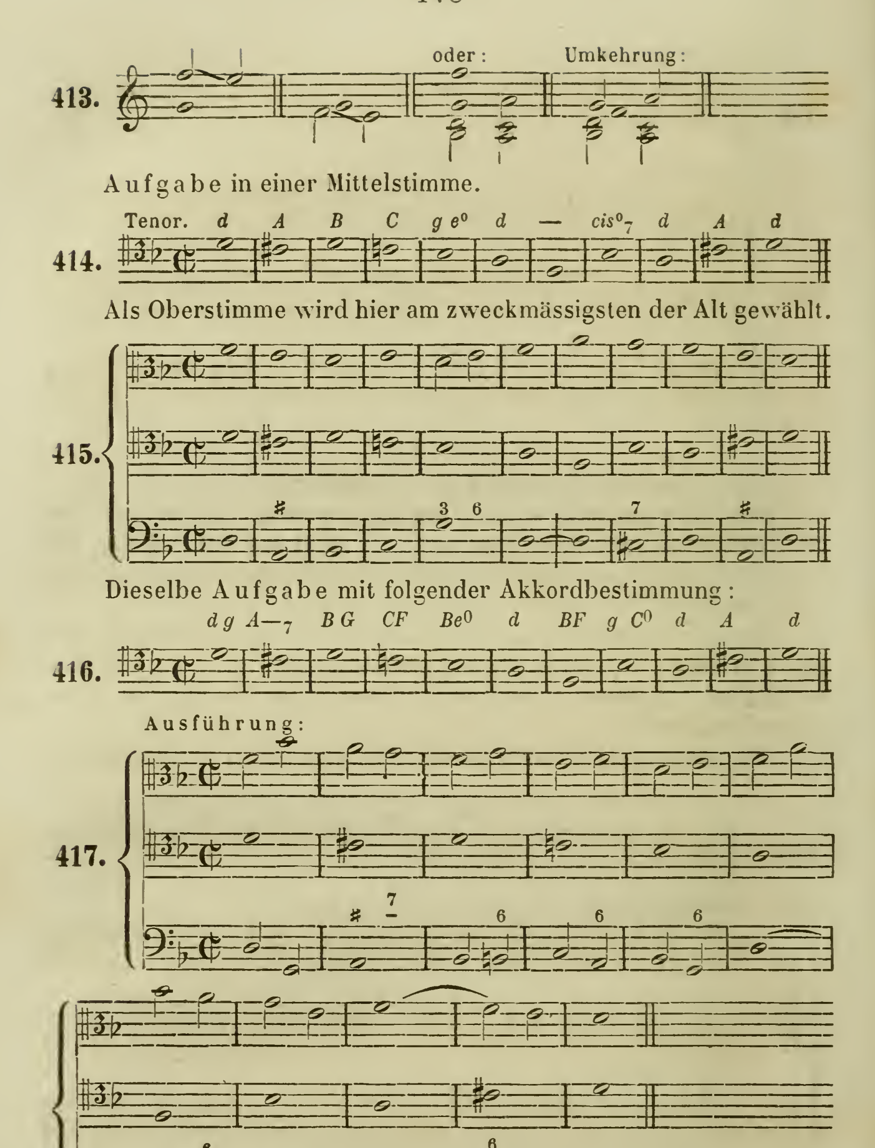
Die Wahl der Mittel- und Unterstimme wird von der Lage der Akkorde im Allgemeinen abhängen. So wird als Mittelstimme der Tenor bei tiefer Lage geeigneter sein, als der Alt, ebenso kann der Tenor statt des Basses als Unterstimme gewählt werden.

Für das folgende Beispiel ist der Tenor als Mittelstimme gewählt worden, da die Bewegung derselben sich mehr an den Bass anschliesst, wogegen der einfache Gesang des Sopran von selbst isolirt erscheint.

Die vorige Aufgabe in erweiterter harmonischer Ausführung:



Im fünften Takte bei NB. erscheint der eigentliche Nonenvorhalt durch die Lage der Stimmen als Sekunde, was sehr selten nur zwischen Tenor und Bass vorkommen dürfte. Hierbei ist zu bemerken, dass es einen Sekundenvorhalt gar nicht geben kann, weil die Sekunde allein sich auf die Umkehrung der Septime stützt und sich nach der Fortschreitung dieser richtet. Z. B.:



Der vorletzte Takt liefert den Beweis, dass selbst die Sexte Vorhalt sein kann.

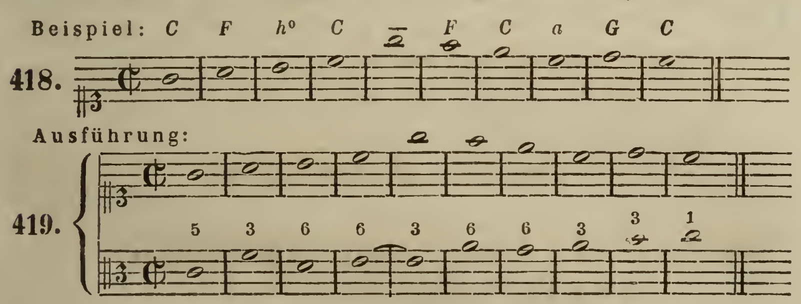
Zur weitern Uebung können frühere, für den vierstimmigen Satz gegebene Aufgaben auch hier benutzt werden.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Ueber den zweistimmigen Satz.

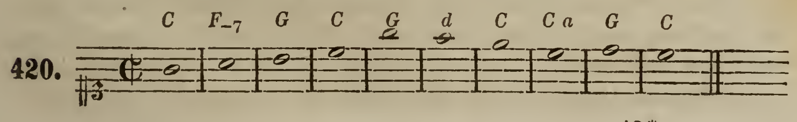
Die grosse Dürftigkeit des zweistimmigen Satzes in rein harmonischer Beziehung lässt ihn selten zu andern Arbeiten als zu contrapunktischen geeignet erscheinen, wo er erst eigentliche Bedeutung erhält und selbst bei mehrstimmigen Sätzen, z. B. in den Fugen, zur Anwendung kommt. Wird zwar für einfach harmonischen Gebrauch die metrisch und rhythmisch verschiedene Bildung der Stimmen den zweistimmigen Satz erträglich machen, so kann allein die contrapunktische Ausbildung zweier Stimmen dieselben von der Monotonie vieler Terzen- und Sextengänge befreien und ihm dem Wesen nach eine Vollständigkeit geben, wie sie jeder andere mehrstimmige Satz haben muss.

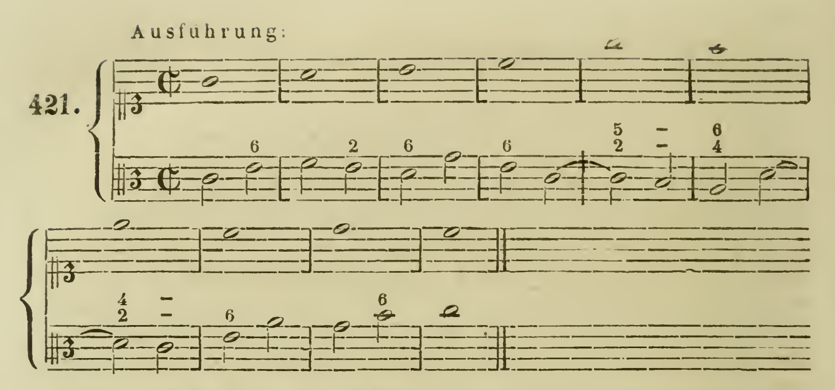
Auslassung eines oder mehrerer Intervalle wird bei demselben jedesmal stattfinden müssen. Bei den Dreiklängen wird es die Quinte oder den Grundton am meisten treffen. Sollen Septimenakkorde angewendet werden, darf natürlich die Septime nicht fehlen. Oktaven und Quinten sind selten anzubringen, da sie zu leer erscheinen; die Quarte könnte nur in wenigen Fällen, wo der Quartsextakkord regelmässig stehen kann oder, wenn sie an der Stelle des Sekundakkordes vorkommt, zugelassen sein (siehe S. 182.).



Die Auslassung der Intervalle ist durch die Vergleichung der Grundtöne der Aufgabe 418 deutlich. Unklarheit der Harmonie wird dabei selten sein, da sich jeder Akkord durch seine Stellung d. h. durch die vor- und nachgehende Harmonie erklärt.

Dieselbe Aufgabe mit folgender Bezeichnung:





Die meisten der in der dritten Abtheilung vorgezeichneten Uebungen schweifen in das Gebiet des Contrapunktes über. Der Unterschied besteht nur darin, dass hier die Folge der Akkorde vorgeschrieben ist und die Stimmenführung zu bilden übrig bleibt, während bei den contrapunktischen Uebungen die Kenntniss der Harmonie sowohl, wie der sichere Gebrauch derselben vorausgesetzt wird, so dass die Folge der Harmonien der eigenen Wahl überlassen bleiben kann.

Man kann diese Arbeiten daher für eine nützliche Vorübung für jene betrachten, wie sie auch zugleich einen Blick in das Verhältniss der Harmonie zum Contrapunkt gewähren.

In diesem Sinne sind auch die Uebungen im nächstfolgenden Kapitel aufzufassen, welche auch jene Beschränkung der vorgezeichneten Akkordfolge fallen lassen.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Harmonische Bearbeitung einer gegebenen Stimme in melodischer Ausbildung.

Unter melodischer Ausbildung einer Stimme soll hier nicht jene reichere Ausstattung verstanden werden, wie sie das neunzehnte Kapitel zeigte, es soll nur durch metrische Verschiedenheit ihrer Taktglieder die einfache, choralmässige Fortschreitung unserer früheren Aufgaben vermieden und dadurch Gelegenheit gegeben werden, auch die Stimmen der harmonischen Begleitung besser ausbilden zu lernen.

Folgende Aufgabe wird dies deutlicher machen:

422.

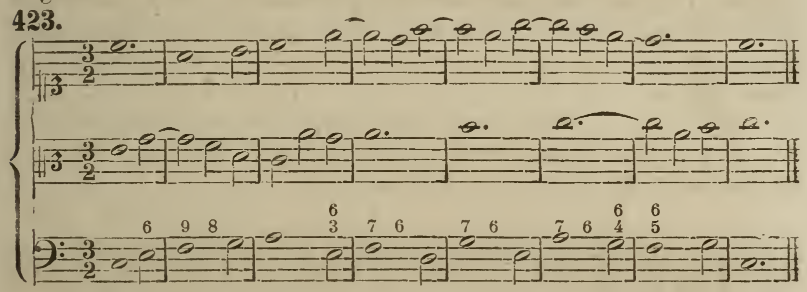


Die Wahl der Akkordfolge bleibt der Ausführung selbst überlassen.

Wird auch die gewählte Taktart von selbst eine gleiche melodische Führung der zu bearbeitenden Stimmen hervorbringen, so ist doch auf ihre gute Führung nach den in den früheren Kapiteln entwickelten Grundsätzen besonders zu achten, wenn eine freie, gewandte Behandlung derselben erreicht werden soll.

Es soll diese Aufgabe zuerst in dreistimmiger Bearbeitung erfolgen.

423.

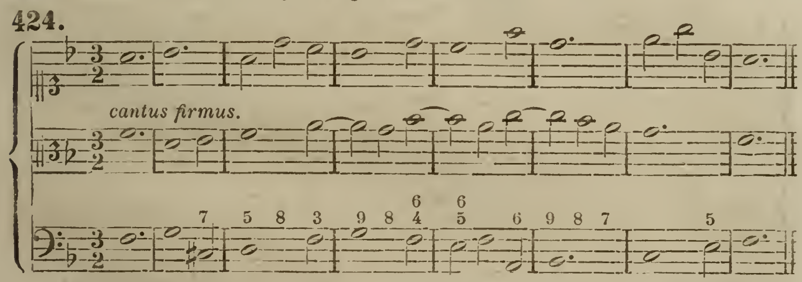


Diese Ausarbeitung bedarf nach dem früher bei dem dreistimmigen Satze Bemerkten keiner weitern Erklärung.

Die harmonische Bearbeitung dieser Melodie als Mittelstimme wird die Vielseitigkeit derselben zeigen und darf als eine nützliche Uebung empfohlen werden.

Um die Altstimme beibehalten zu können, versetzen wir die Melodie der bessern Lage wegen nach *F* dur.

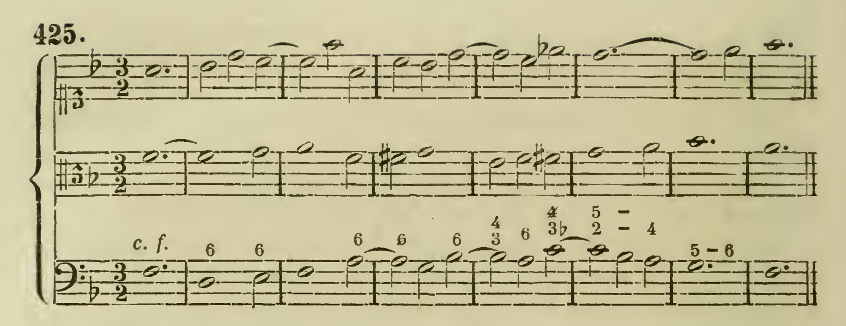
424.



Die Erklärung des frei eintretenden Quartsextakkordes im vierten Takte findet sich durch das über die durchgehenden Akkorde im fünfzehnten Kapitel Bemerkte. Er ist zufällig durch die stufenweise Fortschreitung des Basses entstanden und steht hier an der Stelle des Sekundakkordes.

Die Bearbeitung desselben *cantus firmus* in den Bass verlegt:

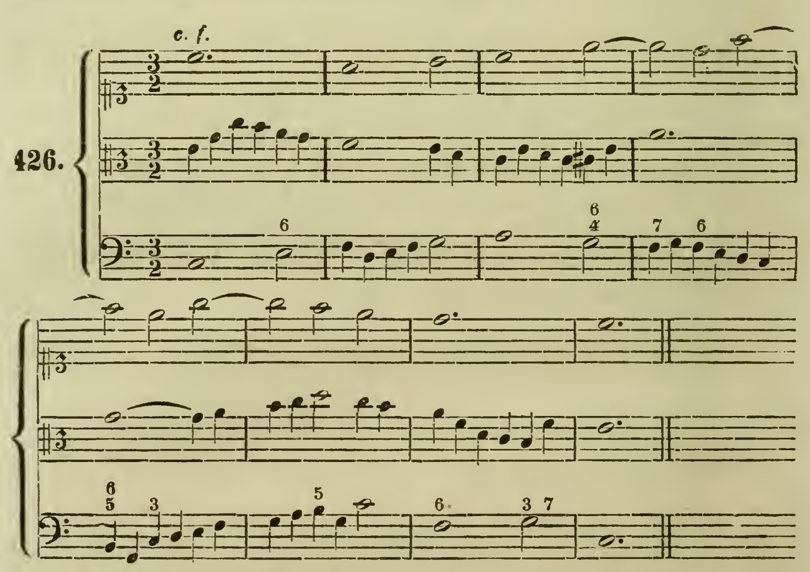
425.



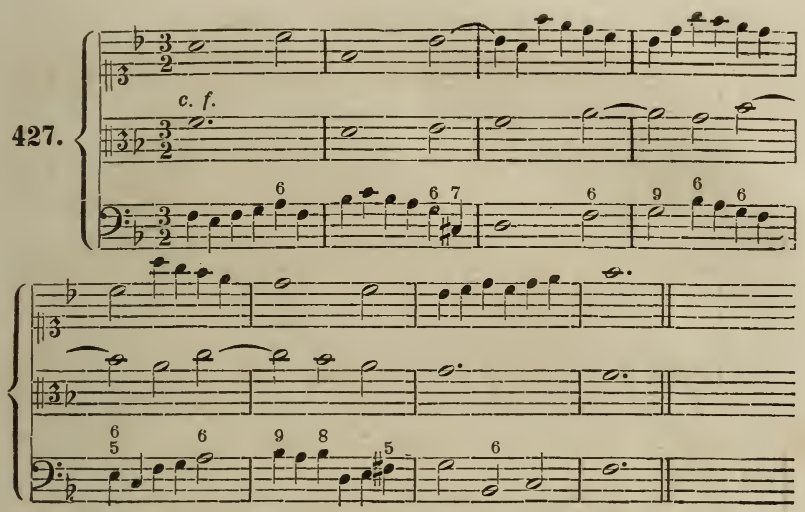
Diese Bearbeitung zeigt eine Schwäche im dritten und vierten Takte in der Harmonisirung des liegenbleibenden *a* im Bass. Ebenso ist die blosse Quarte im sechsten Takte ein sehr unvollkommener Repräsentant eines Akkordes, wenn man sie nicht als durchgehende Note erklären will.

Will man die Stimmenführung noch weiter ausbilden, so kann man durchgehende und Wechsel-Noten abwechselnd in die beiden hinzuzufügenden Stimmen anbringen. Z. B.:

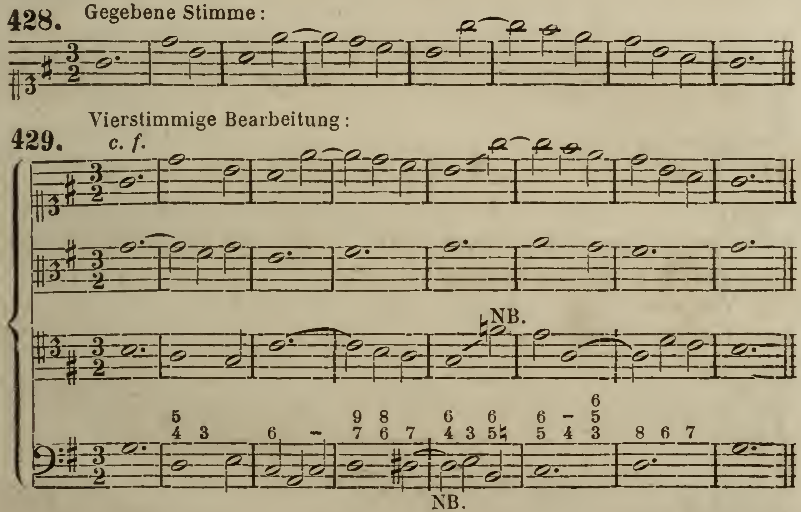
426.



Von den übrigen Bearbeitungen soll hier noch die zu dem *cantus firmus* in der Mittelstimme stehen:



Als Beispiele vierstimmiger Bearbeitung mögen folgende hier stehen:



Im fünften Takte bei NB. ist der Sprung des Tenor in die Septime deswegen nicht gut zu nennen, weil zu gleicher Zeit der Sopran einen weiten Sprung in derselben Richtung in den Grundton *g* macht, nur die Lage des Alt kann diesen Fall entschuldigen.

In demselben Takte findet sich der Quartsextakkord des übermässigen Dreiklangs, dessen ursprüngliche Quinte vorbereitet ist (S. 79 und 80). Er steht hier im Charakter eines Vorhalts von unten nach oben (s. Vorhalte, Kap. XII, S. 103).

Derselbe *cantus firmus* nach *D* dur transponirt:

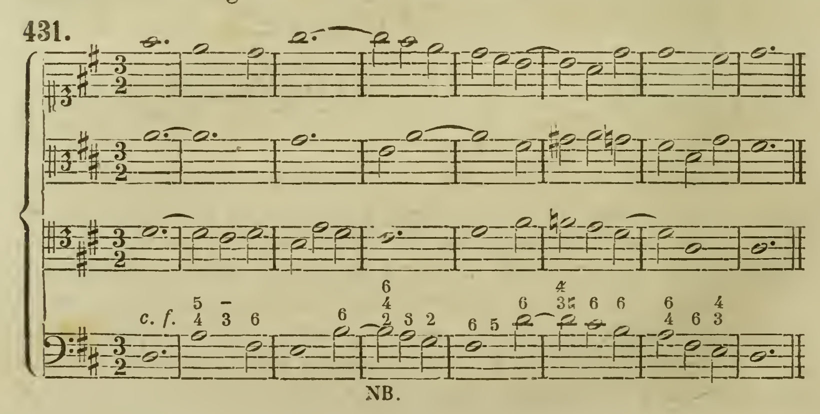
430.

c. f.

NB.

Im vierten Takte finden sich Vorhalte in drei Stimmen (s. S. 204). Im fünften und sechsten Takte ist die Lage des Alt und Tenor nicht gut, weil die Entfernung weit über eine Octave beträgt.

Von den übrigen Bearbeitungen soll die des *cantus firmus* im Bass hier noch folgen:

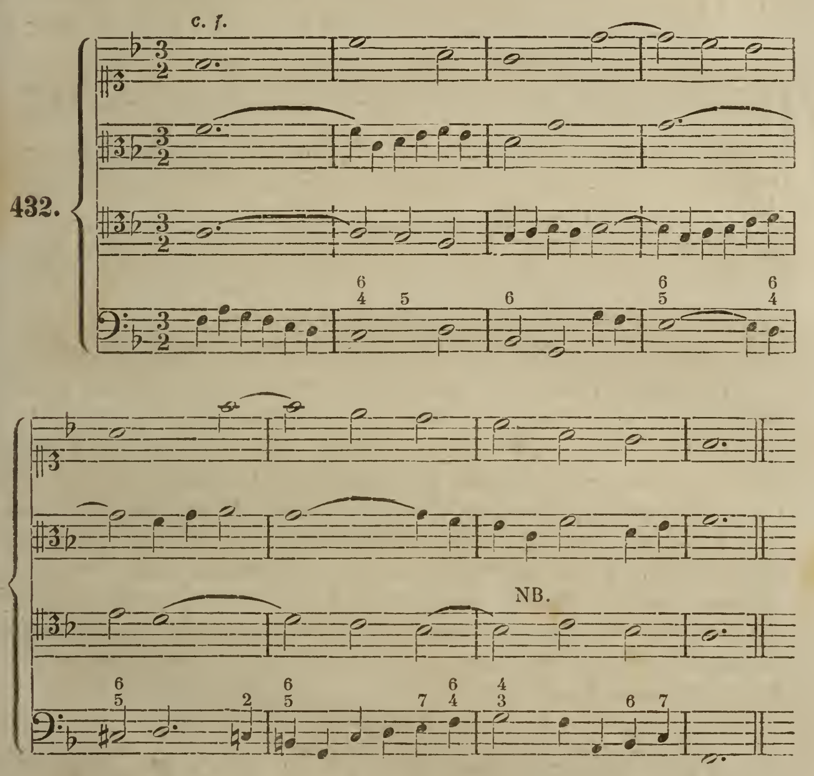


Die Einführung des Septimenakkordes der siebenten Stufe im vierten Takte zeigt sich hier unklar, weil der Grundton unmittelbar über der Septime liegt (s. S. 57).

Uebrigens erfolgt die Fortschreitung derselben hier nicht nach der Führung des Leittons, sondern in derselben cadenzirenden Weise, wie bei den übrigen Septimenakkorden: *cis*$^0_7$ *fis*. — (Siehe S. 56 und 57.)

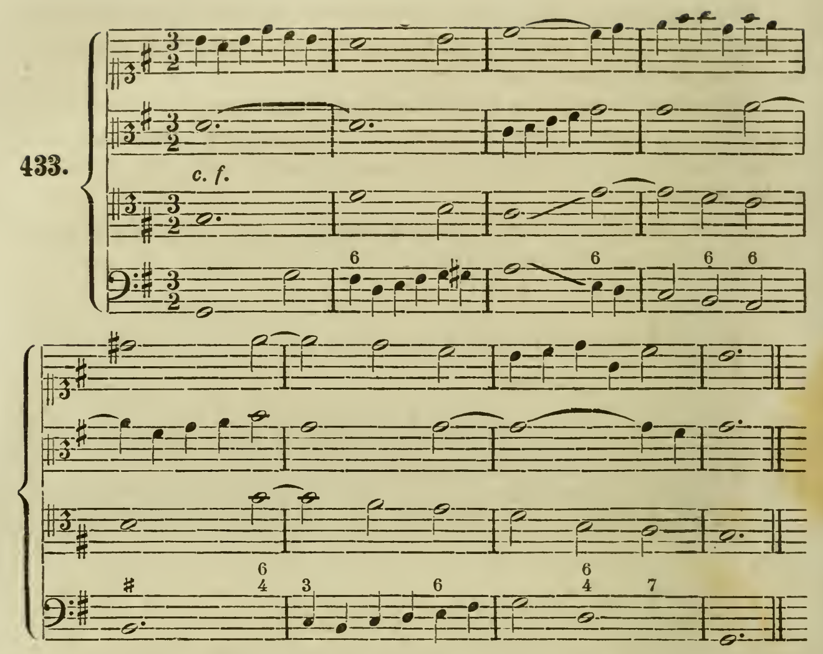
Die Bearbeitungen dieses *cantus firmus* in bewegterer Stimmenführung können auf diese Weise ausgeführt werden:

432.



Die Fortschreitung der Septime nach oben im vorletzten Takte (bei NB.) ist durch die Bewegung des Sopran bedingt (siehe S.72.).

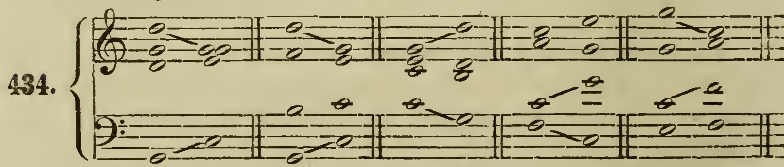
Es soll noch die Bearbeitung des *cantus firmus* im Tenor folgen:



Der dritte Takt giebt Gelegenheit, über Oktaven- und Quintenfolgen i n d e r G e g e n b e w e g u n g zu sprechen.

Dem S. 15 ff. entwickelten Princip nach sind sie ebenso fehlerhaft wie die der geraden Bewegung und besonders ist bei den Oktavenfolgen zu bemerken, dass sie die freie Bewegung der Stimmen hemmen, bei den Quintenfolgen wird jedoch der Charakter der Trennung durch die Gegenbewegung sehr gemildert, was besonders von denen gilt, die sich einander nähern, während jene, die sich von einander entfernen, die Trennung oder Verbindungslosigkeit fühlbarer machen. (Siehe auch Beispiel 430 im 6. und 7. Takte zwischen Tenor und Bass.)

Man vergleiche folgende Beispiele:



Ein Blick auf die in diesem Kapitel befindlichen Bearbeitungen wird die melodische Ausbildung der Stimmen deutlich zeigen, und hierin liegt der Grund, dieselben als contrapunktische Arbeiten gelten zu lassen; denn gerade darin besteht das Wesen des Contrapunktes im Gegensatz zu dem einfach rhythmisch-harmonischen Satze, dass er die freiere und in verschiedener Bewegung gebildete melo-

dische Führung der Stimmen, aber mit Beobachtung der harmonischen Gesetze, welche gleichsam den innersten Kern bilden, bedingt.

Ueberall in diesen Beispielen, selbst in denen, wo die Stimmen sich in Vierteln bewegen, lässt sich die einfach-harmonische Struktur nachweisen, und so mögen sie vorläufig zum Verständniss des Unterschiedes zwischen einfach-harmonischer und contrapunktischer Bearbeitung einer gegebenen Stimme dienen. Das Nähere hierüber kann nur beim Contrapunkt selbst zur Sprache kommen.

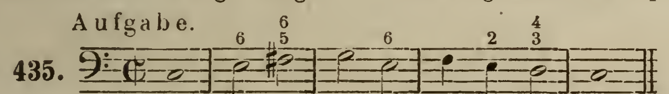
Vierundzwanzigstes Kapitel.

Der fünfstimmige Satz.

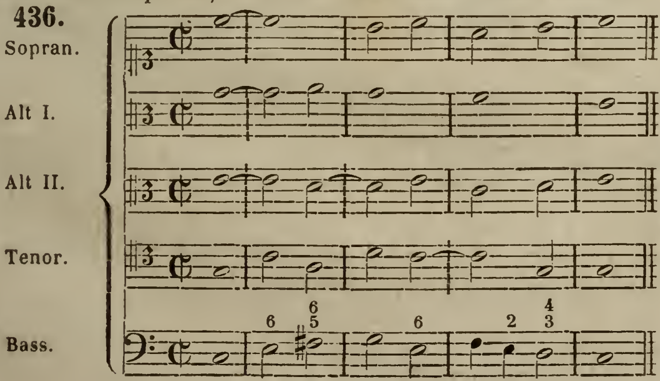
Wie die Verdoppelung der Intervalle eines Dreiklangs bereits beim vierstimmigen Satze nöthig ist, so wird dieselbe in fünf- und mehrstimmigen Sätzen noch im weitern Maasse und selbst bei den Septimenakkorden zur Nothwendigkeit.

Da in dem reinen harmonischen Satze jede Stimme ihre Selbstständigkeit bewahren muss, so werden, um diese zu erreichen, besonders jene Intervalle einer Verdoppelung fähig sein, die eine doppelte Fortschreitung zulassen. Dies kann nun zwar bei jedem Intervall eines Akkordes unter Umständen stattfinden, jedoch wird die Septimen zu verdoppeln am wenigsten geeignet sein, es müsste denn eine melodische Führung, wie z. B. im Durchgang, diese Verdoppelung nöthig machen.

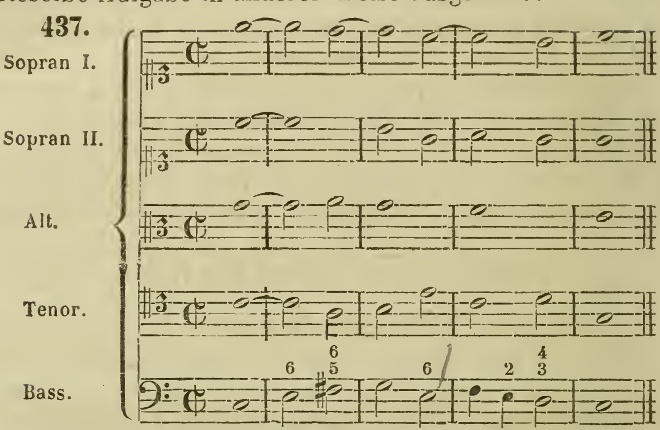
Weitere Bemerkungen folgen bei den mitgetheilten Beispielen.



Bei der Ausführung kann man nach der Lage der Stimmen entweder zwei Soprane, zwei Alte oder zwei Tenöre wählen.

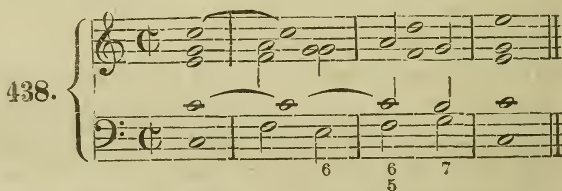


Dieselbe Aufgabe in anderer Weise ausgeführt:

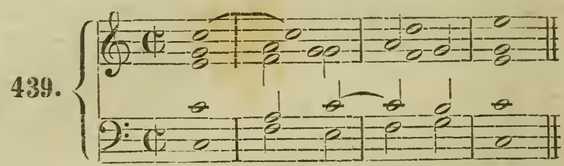


Zur Selbstständigkeit der Stimmen gehört auch, dass zwei Stimmen nicht auf einem Tone oder in der Oktave liegen bleiben, wenn die Akkorde wechseln. Im obigen Beispiel ist es im ersten und zweiten Takte zwischen dem zweiten Sopran und Tenor der Fall, aber deshalb nicht fehlerhaft, weil derselbe Akkord nur seine Stellung verlässt, aber mit keinem andern wechselt.

Folgende Stelle aber:



würde so zu verbessern sein:



Anmerkung. Diese Regel erleidet jedoch bei mehrstimmigen Sätzen oft Ausnahmen, weil dort andere Verhältnisse geboten sind.

Dass die Führung der Stimmen auch die Verdoppelung des Leittons zulassen wird, zeigt der dritte Takt des Beispiels 437 zwischen dem zweiten Sopran und Tenor.

Wie es bereits im vierstimmigen Satze der Fall war, so wird sich noch mehr im fünf- und mehrstimmigen die Unvermeidlichkeit der verdeckten Quinten, Oktaven und Einklänge zeigen. Dass hier

auch die äusseren Stimmen im reinen Verhältnisse fortschreiten müssen und nur den Mittelstimmen grössere Freiheit gestattet werden kann, mag hier nochmals erwähnt werden.

Folgendes Beispiel enthält verschiedene solche Fortschreitungen.

440.

Sopran II.

Alt I.

Alt II.

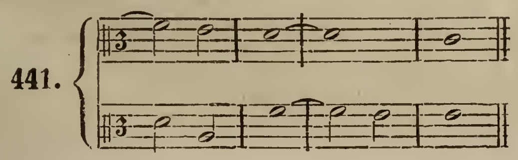
Tenor.

Bass.

Die verdeckten Quinten-, Oktaven- und Einklangsfortschreitungen in diesem Beispiele sind durch Striche angegeben. Die offene Quinte im achten Takte zwischen dem zweiten Alt und Bass ist nicht zu vermeiden, da sich der verminderte Septimenakkord auf eine andere Weise mehrstimmig nur schwer fortführen lässt.

Man könnte den ersten und zweiten Alt im achten Takte ff. auch so fortschreiten lassen:

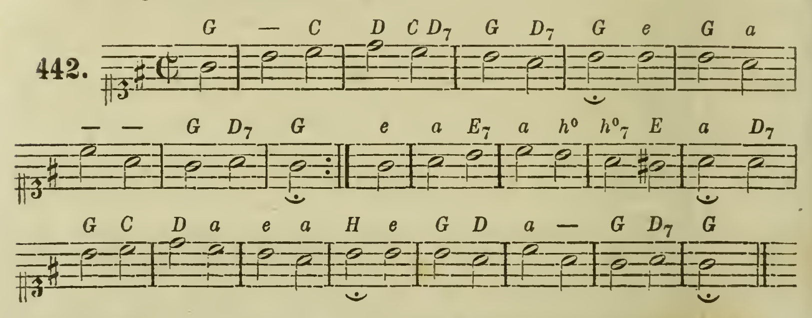
441.



Dass sich die Stimmen, namentlich die Mittelstimmen, nicht selten durchkreuzen müssen, davon giebt der zweite Alt und Tenor im zweiten und dritten Tákte Beweis.

Zur Uebung im fünfstimmigen Satze können besonders Choräle gut benutzt werden.

Es mag hier folgender stehen:



Die Arbeiten im fünf- und mehrstimmigen Satze erfordern eine einfache und natürliche Bassfortschreitung, und je weniger künstlich und schwierig dieselbe ist, desto klarer und fasslicher wird die Harmoniefolge selbst, was hier um so wichtiger ist, als bei der Fülle der Akkorde und der Nothwendigkeit der freien Stimmenbewegung leicht sehr unfassliche Fortschreitungen entstehen können.

Der Anfang dieser Aufgabe soll hier folgen:



Bei der Wiederholung kann diese Harmoniefolge angewendet werden:



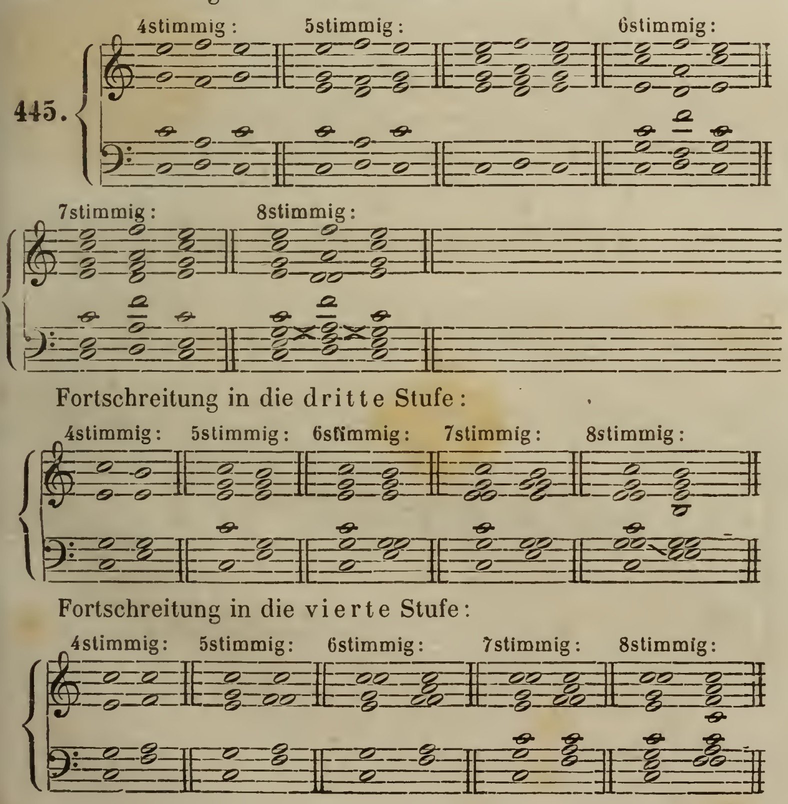
Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Der sechs-, sieben- und achtstimmige Satz.

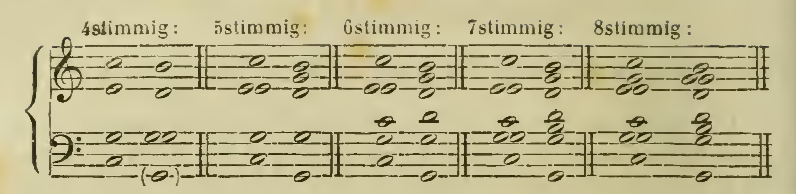
Die Nothwendigkeit der Verdoppelung oder Verdreifachung vergrössert sich mit der Zahl der Stimmen, die hinzutreten; ebenso wird bei selbstständiger Führung der Stimmen der Fall eintreten, dass sich die Stimmen durchkreuzen. Die einfachsten harmonischen Fortschreitungen werden hier noch mehr Grundbedingung der Möglichkeit solcher vielstimmigen Sätze, und es muss bemerkt werden, dass manche Akkorde gar nicht für diese Schreibart geeignet sind, weil ihre Intervalle, insofern sie einer bestimmten Fortschreitung unterworfen sind, sich nicht vervielfachen lassen, wie zum Beispiel die alterirten Akkorde und der verminderte Septimenakkord.

Es mögen hier einige Fortschreitungen des Dreiklangs folgen.

Fortschreitung in die zweite Stufe.



Fortschreitung in die fünfte Stufe:



Wir übergehen weitere Zusammenstellungen, die mit allen Versetzungen zu versuchen von vielem Nutzen sein wird.

Als Beispiel der Behandlung der Stimmenführung mag der unter Nr. 442 befindliche Choral sechsstimmig hier folgen:

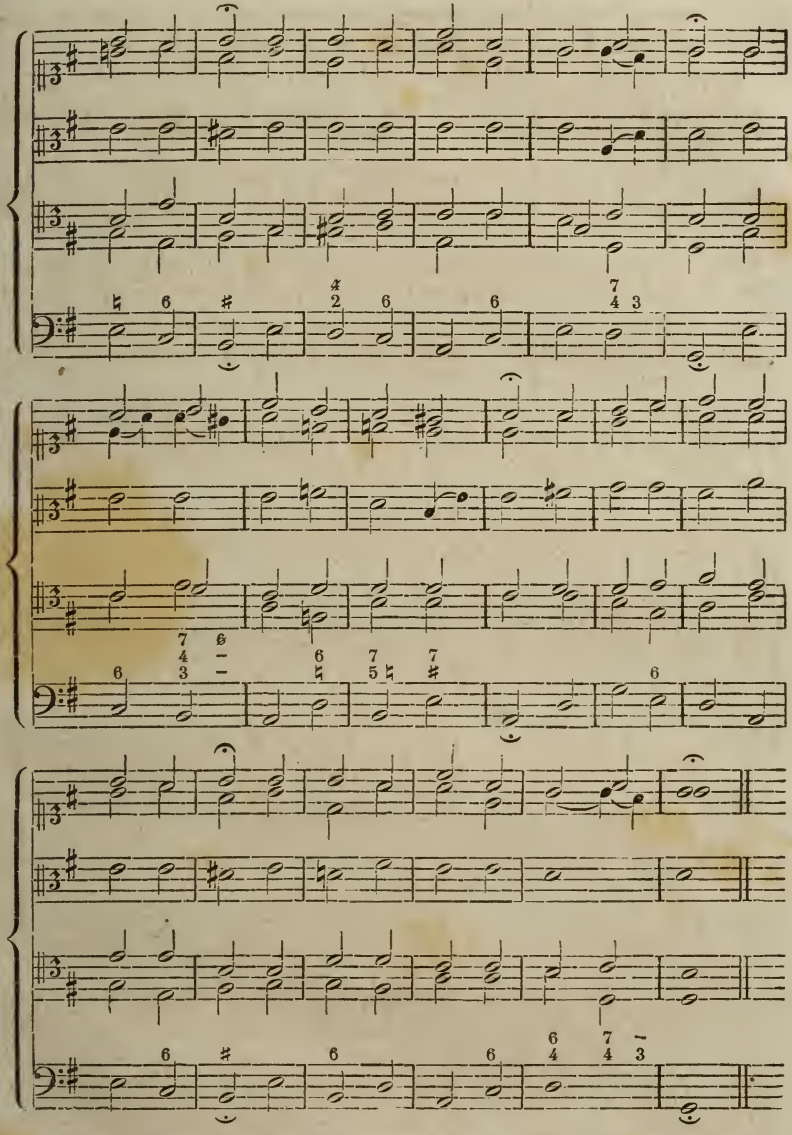
446.

Sopran I u. II.

Alt.

Tenor I u. II.

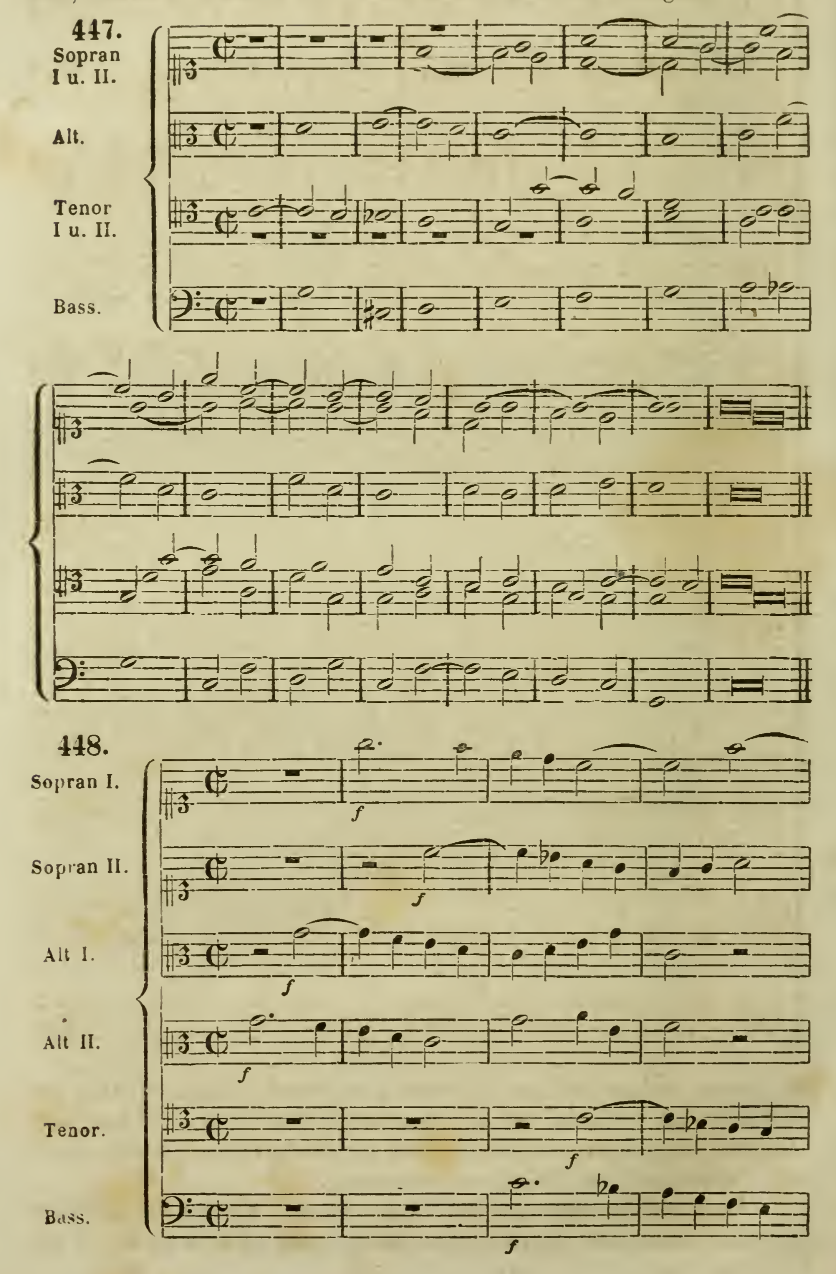
Bass.

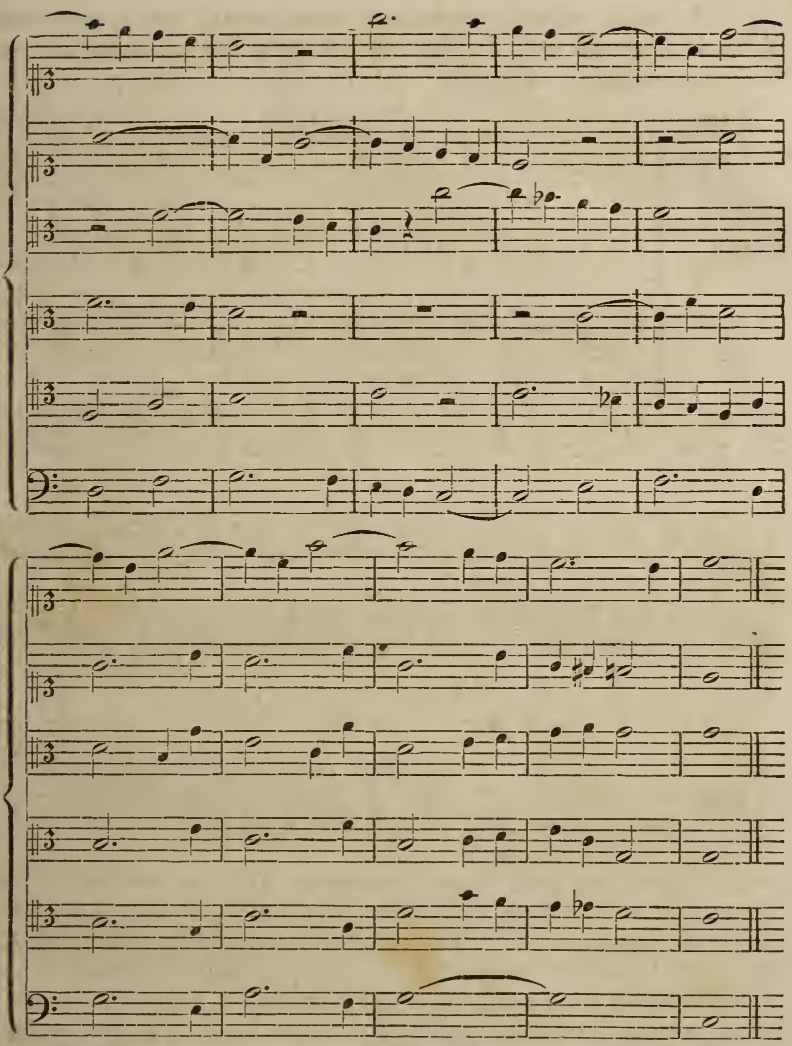


Da in mehrstimmigen Chorsätzen nicht alle Stimmen stets zu gleicher Zeit wirken, wie in einer Choralbegleitung, so erscheint der Satz nicht selten nur drei- und vierstimmig und erhält durch den Zutritt mehrerer Stimmen Steigerung.

Folgende Beispiele werden diese Art von Chorsätzen erklären und besonders auch zum Beweise dienen, dass auch in mehrstimmi-

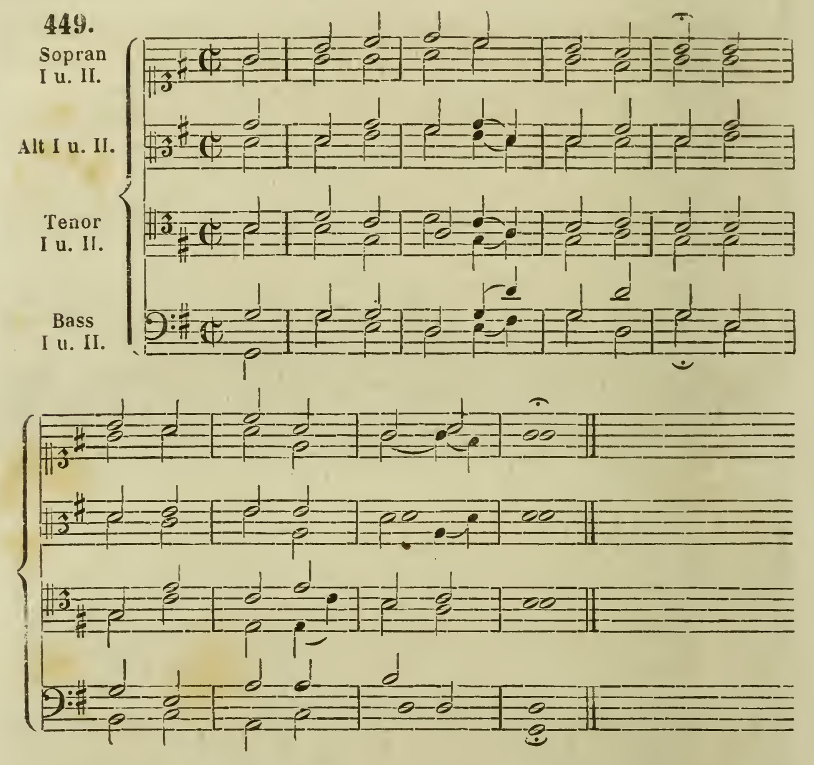
gen Arbeiten Vorhalte und Durchgangsnoten sehr gut anzubringen sind, ohne die Klarheit und Fasslichkeit zu beeinträchtigen.





Bei achtstimmigen Chorsätzen, zu welchen in der Regel die gebräuchlichen vier Stimmen zweifach benutzt werden, finden sich dieselben nicht immer als acht selbstständige Stimmen benutzt, was leicht eine Ueberfüllung verursachen würde, sondern nicht selten zwei Stimmen gleicher Art im Einklang (z. B. zwei Soprane, zwei Alte oder zwei Tenöre und zwei Bässe im Einklang), so dass der Satz oft vier-, fünf-, und sechsstimmig erscheint. Man findet auch die acht Stimmen in zwei verschiedene Chöre getheilt, die jedes für sich und nur an einzelnen Stellen zusammenwirken.

Als Probe, welchen besondern Gang manche dieser Stimmen nehmen müssen, mag der Anfang des oben mitgetheilten Chorals für acht Stimmen hier folgen:



Der Schwierigkeit dieser Schreibart wird bei mehrstimmigen Sätzen, die in verschiedene Chöre abgetheilt sind, dadurch begegnet, dass nicht durchaus die tonische Verschiedenheit, sondern häufig die metrische da die Stimmen trennt, wo zwei oder mehr Chöre zusammenwirken; nur ist immer vorauszusetzen, dass die Harmoniefolge in einfachster Weise und niemals im schnellen Wechsel erfolge. So ist es auch meistens zu verstehen, wenn man von zwölf, sechszehnstimmigen Chören und Tonsätzen spricht, und nur einzelne Tonstücke von Bach finden sich, wo acht und mehr Stimmen, wozu jedoch Instrumentalstimmen zu rechnen, obligat behandelt sind.

Diese Andeutungen über den mehrstimmigen Satz mögen hier genügen, um so mehr, als das Weitere bei gründlichen Kenntnissen der Harmonie dem eigenen Studium und der Neigung für mehrstimmige Sätze überlassen werden kann. Es mag nur noch über die Anwendung desselben die Bemerkung folgen, dass der Gebrauch

des oben gezeigten mehrstimmigen Satzes und seiner Behandlungsart grösstentheils bei Compositionen für Chöre, bei Instrumentalmusik jedoch, z. B. bei Orchesterwerken, nicht in dem angeführten Umfange stattfinden wird, als eine Betheiligung so vieler verschiedenartiger Instrumente vermuthen lässt, und dass für diese letzteren in den meisten Fällen der vierstimmige Satz ausreichen wird, über dessen weitere Behandlung nur eine wirkliche Instrumentationslehre Auskunft geben kann, da die Verdoppelungsverhältnisse hier, wenn auch oft annähernd der oben gezeigten Weise, doch anderen Grundsätzen unterliegen müssen.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Ueber die musikalischen Schlussarten.

Es sind bereits Seite 20 u. 21 verschiedene Schlussarten erwähnt worden, ebenso in Bezug auf den authentischen Schluss S. 28 und 41 weitere Bemerkungen erfolgt, im Laufe der ganzen Abhandlung aber niemals mehr Gelegenheit gegeben worden, darauf zurückzukommen, so dass nun das Weitere über diese und andere Schlussarten hier noch folgen soll.

Man theilt die Schlussarten zunächst ein in

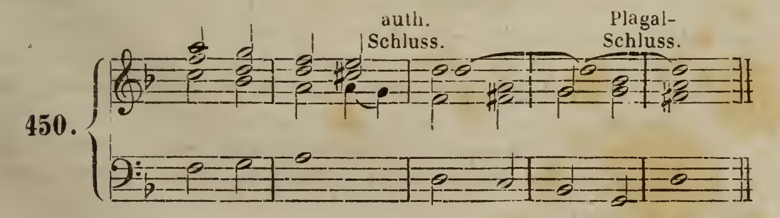
den authentischen Schluss und in

den plagalischen oder Plagal-Schluss.

Der authentische Schluss hat die Formel V — I, der Plagalschluss IV — I (oder in Moll: V — I, IV — I), wie bereits früher bemerkt wurde.

Beide Arten werden nicht blos gebraucht bei den Abschlüssen ganzer Tonstücke, sondern auch bei dem Schluss der Haupttheile, der Perioden und ihrer Abtheilungen. Das Nähere hierüber gehört der Formlehre an (siehe das S. 129 angeführte Buch.)

Wenn der Plagalschluss ein Tonstück beschliesst, steht er selten allein, sondern folgt dem authentischen Schluss; ebenso führt er nicht selten bei einem Tonstück in Moll nach Dur. Z. B.:



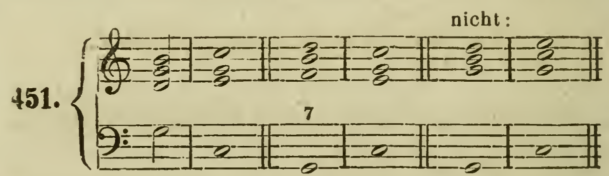
Er wird sodann auch oft, wie im obigen Beispiel, durch eine Modulation eingeleitet.

Man theilt aber auch die Schlüsse (Cadenzen) ein in ganze und halbe.

Unter den ersten versteht man dasselbe, was unter den authentischen Cadenzen begriffen ist. Doch unterscheidet man bei den ganzen Cadenzen wieder vollkommene und unvollkommene.

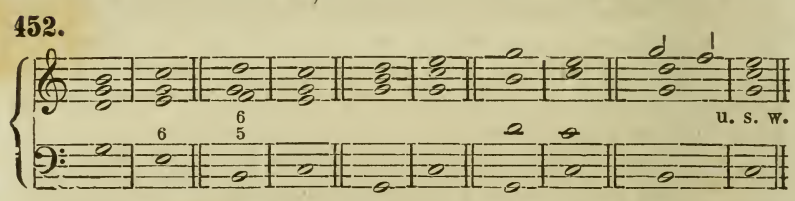
Die vollkommenen ganzen Cadenzen sind diejenigen, in welchen der Bass die Grundtöne der Dominante und Tonika enthält und ebenso der Sopran den Grundton der Tonika. Z. B.:

451.



Ist dies nicht der Fall, so heissen sie unvollkommen. Z. B.:

452.



Schreitet der Bass von der Dominante zu einer andern Stufe, so heissen sie Trugcadenzen.

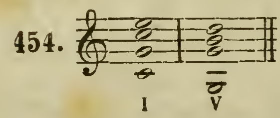
453.



Siehe die Beispiele Seite 70 bis 73.

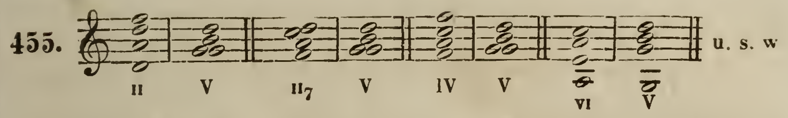
Die halben Cadenzen haben die Formel I— V. Z. B.:

454.



Sie bestehen also darin, dass der Dominantdreiklang den Satz vollendet.

Ausser dem tonischen Dreiklang können auch Akkorde anderer Tonstufen der Dominante bei Bildung eines Halbschlusses vorausgehen. Z. B.:

455. 

Auch rechnet man unter die **halben Cadenzen** jene Schlüsse in die **Dominant-Tonart**, die durch eine Modulation in dieselbe gebildet sind, wobei jedoch nicht die Modulation selbst auf entschiedene Weise durch die Grundstellung der Dominantseptimenharmonie bewirkt ist, sondern entweder durch deren Umkehrungen oder durch den Septimenakkord der siebenten Stufe. Z. B.:

456. u. s. w.

G: VII^{0}_{7} I —— g: VII^{0}_{7} C: V c: II^{0}_{7} V

Dies ist jedoch nur der Fall in Beziehung zur herrschenden Tonart, die unmittelbar vorher ihre Geltung gehabt hat.

Zum weitern Verständniss dieser Arten von Cadenzen mögen diejenigen verglichen werden, die sich in den Beispielen dieses Buches finden.

In Nr. 388 findet sich im dritten und vierten Takte eine **halbe** Cadenz durch II—V gebildet, die den Schluss der ersten Abtheilung der ganzen Periode bewirkt: im siebenten und achten Takte aber eine **vollkommene ganze** oder authentische Cadenz.

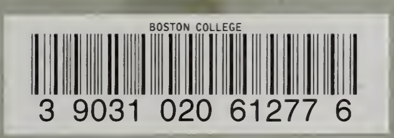
Im Beispiel 392 findet sich eine **halbe** Cadenz im dritten und vierten Takte durch I—V, und eine **vollkommene ganze** oder **authentische** Cadenz in der Tonart der Dominante am Schluss. (Hier also **keine halbe**, da die Dominantseptimenharmonie die Modulation entschieden macht.)

In dem unter 446 bearbeiteten Choral endet die erste Strophe mit **unvollkommener ganzer** Cadenz, die zweite mit **vollkommener ganzer**, die dritte mit **halber** nach *E*moll (IV—V), die vierte mit **vollkommener ganzer** in *G*dur, die fünfte ebenso mit **vollkommener ganzer** in *A*moll, die sechste mit **halber** in *E*moll (IV—V), und die siebente mit **vollkommener** ganzer Cadenz in Gdur.

Die Anwendung der verschiedenen Cadenzen findet sich bei Chorälen leicht; für grössere Tonstücke bilden sie die Mittel der Abgrenzung und Verbindung der kleinsten wie der grösseren Sätze und sind daher mit vieler Sorgfalt zu gebrauchen, weil auf ihnen ein grosser Theil der Formbildung eines Tonstückes beruht.

Sachregister.




BOSTON COLLEGE
3 9031 020 61277 6